

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

OCTOBRE 1952



RENÉ CROZET : L'ANCIEN PORTAIL GOTHIQUE DE L'ABBAYE DE CHARROUX (VIENNE). ¶ BERTINA SUIDA-MANNING : RUBENS AND CAMBIASO. ¶ R. G. ET C. LEDOUX-LEBARD : LA DÉCORATION ET L'AMEUBLEMENT DE LA CHAMBRE DE MADAME RÉCAMIER SOUS LE CONSULAT, I. ¶ HAROLD E. WETHEY : HISPANIC COLONIAL ARCHITECTURE IN BOLIVIA, II. ¶ BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

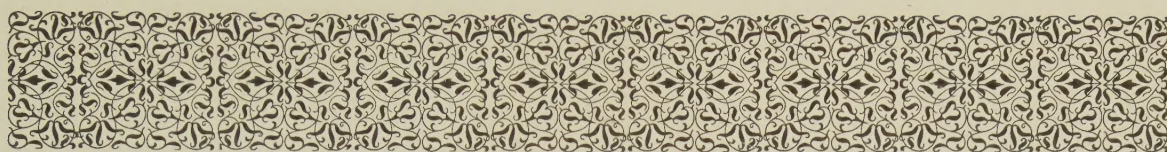
Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



L'ANCIEN PORTAIL GOTHIQUE
DE
L'ABBAYE DE CHARROUX
(VIENNE)

SANS le stupide vandalisme qui l'a en grande partie détruite à partir de la suppression du monastère (1760-1762) et dans le cours du XIX^e siècle, l'ancienne église abbatiale de Charroux serait citée en toute première place dans les grands manuels d'archéologie et d'histoire de l'art; elle servirait de base à de larges comparaisons utiles à une définition des caractères de l'architecture romane poitevine

plus nuancée que celle qu'on en donne habituellement. C'était, en effet, avec sa rotonde à trois collatéraux concentriques, dont il ne reste que le noyau central, singulièrement impressionnant par sa hauteur, un de ces monuments exceptionnels qui déjouent les classifications trop hermétiques et les définitions trop sommaires.

On citerait aussi Charroux pour son grand portail gothique orné d'un tympan consacré au *Jugement Dernier* et de voussures à statuettes. Ce sont les vestiges de ce dernier que nous nous proposons d'étudier ici.

Par une heureuse bonne fortune qui ne compense que bien imparfaitement une destruction presque totale du monument, un texte vient nous renseigner sur sa date probable. Par un acte daté du 28 février 1270, les religieux de Charroux obtenaient de Hugues XII de Lusignan, comte de la Marche et d'Angoulême, le terrain nécessaire à l'achèvement de l'entrée de l'église : ... *nos volumus et expresse consentimus quod pilaria incepta ante portas dicti monasterii perfecientur, cum opere incepto plenarie, ita quod impedimentum aliquod, perturbatis, inhibitis vel contradictio non fiat in fabrica eorunden...*¹. Il semble bien que l'expression *pilaria incepta ante portas* s'applique au porche ajouré d'arcades qui abritait les portails proprement dits ; il faisait une assez forte saillie en avant de la façade. On peut admettre que sa construction suivit de peu celle des portails qu'il était destiné à abriter des intempéries. Ceux-ci seraient donc antérieurs de quelques années à 1270.

La façade de Charroux a fait l'objet, avant sa démolition, d'une description assez précise de la part d'un érudit du XVIII^e siècle². L'aspect général au début du XIX^e siècle en est fixé par une lithographie (fig. 1) ; la description qui accompagne ce document diffère, sur quelques points, de celle de dom Fonteneau³.

En avant du grand clocher carré qui s'élevait sur la partie occidentale de la nef, s'ouvraient trois grands portails en arc brisé, de même hauteur, celui du milieu, large de 10 m 75, les deux autres de 6 m 50. On ne voit pas qu'ils aient été couronnés de gâbles, d'autant plus que leurs arcs d'encadrement devaient servir de formerets aux voûtes d'ogives du porche. On est frappé, par ailleurs, de l'exceptionnelle profondeur de leurs voussures. Aux portails latéraux, ces voussures étaient précédées de véritables voûtes en berceau brisé ; puis, venaient des cordons d'ornements végétaux⁴. Pour ces entrées latérales, il n'est pas fait mention de tympan ; les jambages, au moins au portail de droite, comportaient des niches privées, depuis longtemps, de leurs statues.

Aux contreforts qui séparaient le portail central des portails latéraux s'adossaient

1. *Chartes et documents pour servir à l'histoire de l'abbaye de Charroux*, pub. par DOM P. DE MONSABERT, dans les *Archives histor. du Poitou*, t. XXXIX, pp. 268 et sq.

2. Bib. Mun. de Poitiers, mss. de DOM FONTENEAU, t. LV, p. 313.

3. M. THIOLLET, *Antiquités, monuments et vues pittoresques du Haut-Poitou*, Paris, 1823.

4. Les descriptions de DOM FONTENEAU, de THIOLLET et d'AMÉDÉE BROUILLET (*Indicateur archéologique de l'arrondissement de Civray*, Civray, 1865, p. 79) concordent sur ce point : les voussures des portails latéraux ne comportaient pas de statues.

les effigies sculptées de Charlemagne et de Roger, comte de Limoges, bienfaiteurs de l'abbaye à la fin du VIII^e siècle. Les têtes des deux personnages et les inscriptions qui les désignent sont conservées au musée lapidaire de l'abbaye. Ces statues étaient surmontées de dais sculptés et de hauts édifices ajourés.

La lithographie de Thiollet donne un aspect d'ensemble du portail central, des cordons de statuette de ses voussures, des cinq grandes niches des piédroits, privées de leurs statues, et du tympan consacré au *Jugement Dernier*. Elle indique les départs des voûtes du porche et l'arcade latérale de gauche de ce dernier.

De ce majestueux ensemble, il ne reste, en place, que de pauvres débris d'architecture masqués par des maisons sans caractère; mais d'importants fragments du tympan et surtout une quarantaine de statuette provenant des voussures ont échappé à la destruction. Tous ces éléments ont été heureusement regroupés à Charroux, même ceux qui, un moment, avaient été transportés au Louvre ou à Poitiers⁵. Depuis 1950, ils ont fait l'objet, par les soins éclairés des services des monuments historiques et plus spécialement de MM. Auzas et Froidevaux, d'une remarquable présentation dans la salle capitulaire de l'abbaye (fig. 15 et 16); ils ont particulièrement retenu l'attention des membres du Congrès archéologique de France réunis à Poitiers en juin 1951^{5A}.

Déjà, dans ses *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*⁶, Prosper Mérimée s'exprimait en termes dithyrambiques sur le grand Christ du tympan (fig. 12) dans lequel il avait vu, au début, quelque copie d'un Jupiter antique! Tout dégradé qu'il soit, c'est, en effet, un magnifique morceau de sculpture. Haut de 1 m 85, le Sauveur est assis sur un siège dont

5. MARCEL AUBERT, *Deux Fragments de voussures du XIII^e siècle au Musée du Louvre*, dans "Beaux-Arts", 1^{er} nov. 1927, pp. 281-283; id., *Statues du portail de Charroux*, dans "Bull. Monumental", 1928, pp. 361-364; à Poitiers, avaient été transportées les inscriptions relatives à Charlemagne et à Roger.

5A. Voir note 15 de cet article, p. 162.

6. Paris, 1836, p. 404; voir aussi ses *Lettres aux Antiquaires de l'Ouest (1836-1839) recueillies et annotées par Jean Mallon*, dans les "Mém. de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest", 3^e série, t. XIV, 1937.

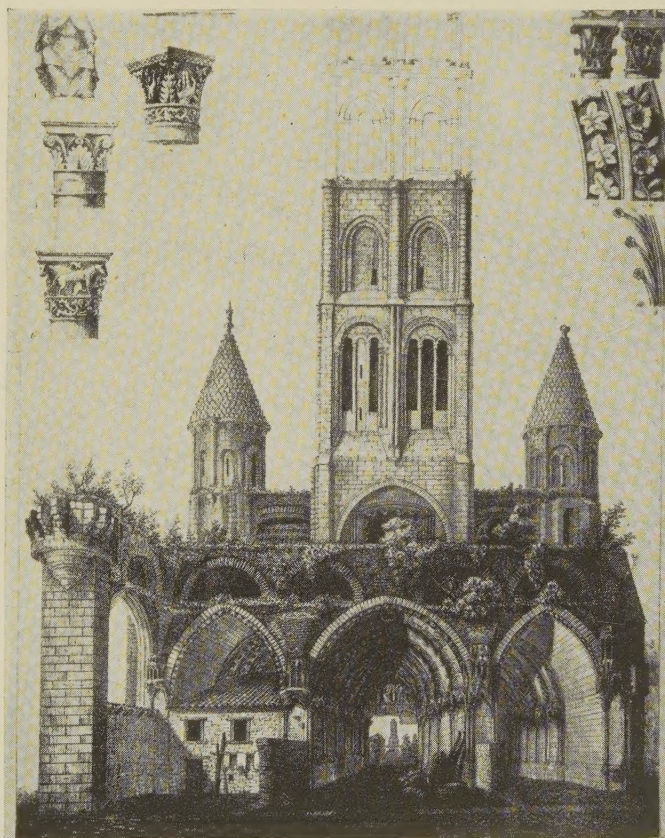


FIG. 1. — Ruines de l'Eglise Abbatiale de Charroux, d'après une lithographie de H. Thiollet. Photo. Maurice Couvrat, Poitiers.



FIG. 2. — Roi de la première voussure.
Abbaye de Charroux. — Photo. Maurice Couvrat, Poitiers.

tivement faible; la matière même, une pierre de coloration jaunâtre, en est assez différente. D'après la gravure de Thiollet la *Résurrection des morts* se serait développée sur un seul registre, immédiatement sous le *Christ juge*. D'après ce document et d'après les descriptions citées plus haut, le Christ était environné d'anges debout ou agenouillés, sonnant, dans les trompettes, l'annonce du Jugement, ou portant les attributs de la Passion. Ainsi, le tympan de Charroux n'aurait comporté, ni les figures habituelles de la Vierge et de saint Jean, ni le partage entre les élus et les damnés.

la tablette est ornée de feuillages; ses pieds reposent sur l'aspic et le basilic; d'amples draperies enveloppent les jambes; les bras, franchement écartés du corps, découvrent le buste dont le côté droit est nu, laissant voir la plaie faite par la lance; le visage à barbe frisée est noblement expressif sous la chevelure divisée en bandeaux ondulés. La bordure du tympan était ornée de feuilles de figuier.

Par un contraste assez curieux, le fragment qui subsiste de la *Résurrection des morts* appartient à une technique beaucoup plus sommaire; le relief en est rela-



FIG. 3. — Jeune Roi de la première voussure
du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.

Pour étudier les voussures à statues et les éléments qui en proviennent, nous suivrons les descriptions antérieures à la démolition en allant de l'extérieur à l'intérieur ou, en d'autres termes, du grand arc d'ouverture au tympan.

La première voussure était ornée de quatorze statues de rois, porteurs, pour la plupart, de sceptres. Il en subsiste plusieurs (fig. 2 à 6); ce sont des hommes jeunes, imberbes, souvent souriants, portant les cheveux longs sous la couronne; ils prennent des poses assez variées, traitées avec naturel; celui qui a relevé sa



FIG. 4. — Jeune Roi de la première voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.
Photo. Maurice Couvrat, Poitiers.



FIG. 5. — Jeune Roi de la première voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.

jambe gauche et posé son pied sur son genou droit (fig. 2) affecte l'attitude du roi souverainement justicier⁷; cependant, une verve souriante et fine anime son visage aux formes pleines. D'autres, au contraire, ont une attitude plus grave et une expression plus mâle. Ils avaient tous les pieds posés sur le dais à gâbles trilobés qui coiffait la statue immédiatement inférieure, leur hauteur moyenne étant de 66 cm. Le bloc auquel chacun d'eux s'adosse est mou-

7. HENRI MARTIN, *les Enseignements des miniatures, attitude royale*, dans la "Gazette des Beaux-Arts", 1913.

luré d'une gorge et d'un tore en amande et le sens de la courbe du bloc permet de distinguer ceux qui se trouvaient à droite ou à gauche.

Les mêmes mesures s'appliquent aux statues d'abbés mitrés provenant de la deuxième voussure (fig. 7 à 10) qui en comptait quatorze. Elles sont visiblement de la même main que les statues de rois, avec plus de gravité dans les attitudes. A l'une d'elles, les triangles séparant les gâbles du dais étaient ornés de visages curieusement stylisés (fig. 7). On notera aussi que les dalles incurvées auxquelles s'adossent les abbés ne comportent ni gorge, ni tore.



FIG. 6. — Jeune Roi de la première voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.
Photo. par l'auteur.

A la clef de ces deux voussures, on voyait un buste du Christ, émergeant de feuillages et un buste d'ange. Ces blocs sculptés, visibles sur la gravure de Thiollet, sont conservés à Charroux. Les bras en sont cassés et on ne peut plus vérifier l'exactitude de la description de dom Fonteneau d'après laquelle l'une de ces figures tenait un globe dans chaque main; elle était accompagnée de la colombe du Saint-Esprit. L'érudit bénédictin du XVIII^e siècle y voyait, comme dans le Christ du tympan, une figure du Père Eternel.

A partir de la troisième voussure, la description de dom Fonteneau ne concorde plus avec celle de Thiollet. Dom Fonteneau comptait, en tout, neuf voussures ornées de statuette; deux, écrivait-il, avaient déjà disparu. Thiollet ne décrit que cinq voussures à personnages, nombre qui est confirmé par sa lithographie; son texte est, au demeurant, plus clair que celui du bénédictin.

C'est, faute de renseignements plus précis, dans le troisième rang de figures « composé d'hommes (?) et de femmes portant des vases et des coupes en offrande » que nous rangerons les statuette, d'une facture souvent délicieuse, des *Vierges sages* et des *Vierges folles*. Il semble que le sculpteur ait mis une tendresse particulière à modeler ces charmantes figures féminines, fines et souples, hardiment dégagées du bloc, tantôt calmes et dignes, tantôt souriantes et malicieuses. L'une des *Vierges folles*, d'une allure très mondaine, porte la toque cylindrique à mentonnière.

Viennent ensuite « divers saints faisant des lectures ». Ce sont, plus exactement, des prophètes, au visage farouche, presque brutal, parfois coiffés d'un bonnet pointu



FIG. 7. — Abbé de la seconde voussure
du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.
Photo. Maurice Couvrat, Poitiers.

d'un ensemble de cette importance dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Au sud de la Loire, en effet, les portails gothiques à figures se raréfient singulièrement et le thème du Jugement Dernier ne se présente plus qu'isolément. Il y avait bien, depuis 1213, à la porte occidentale de Saint-Martial de Limoges une *Majestas domini* (Christ en Majesté?) dont il n'est pas facile de savoir si elle était peinte ou sculptée⁸.

8. BERNARD ITIER, *Chronique*, éd. DUPLÈS-AGIER, Soc. de l'Hist. de France, p. 87.

(fig. 13 et 14); ils déroulent des phylactères (fig. 11). La dernière voussure décrite par Thiollet présentait les douze apôtres. Saint André tient une croix écotée et saint Pierre sa clef. Les évangélistes tiennent des livres.

L'intérêt de cette évocation posthume serait assez mince si elle n'aboutissait qu'à une description malheureusement fragmentaire. Il paraît utile d'insister sur les problèmes de propagation de thèmes et de formes que pose la présence, en Poitou,

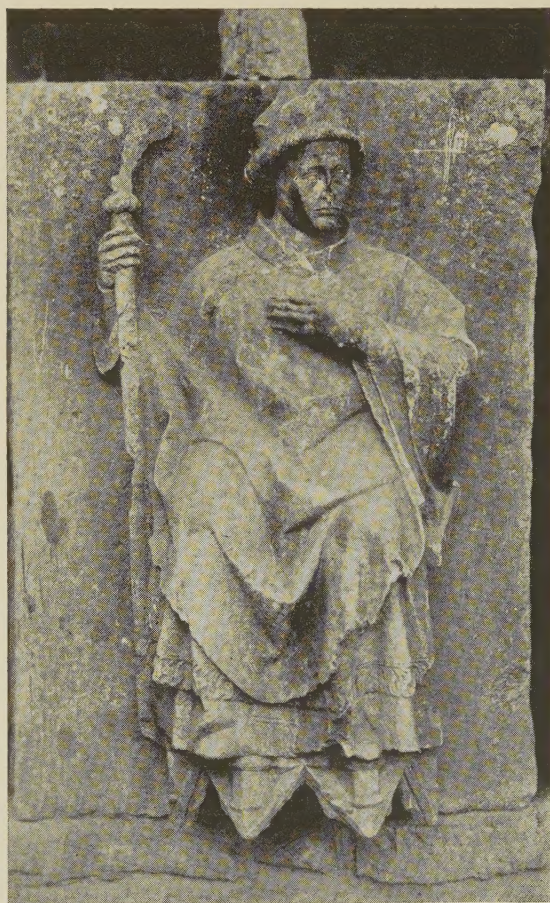


FIG. 8. — Abbé de la seconde voussure
du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.

Charroux doit s'intercaler, au point de vue chronologique, entre Saint-Martial de Limoges et la cathédrale de Poitiers qui ne reçut, pense-t-on, ses trois portails sculptés qu'à la fin du XIII^e siècle. Toutefois, Charroux et Poitiers viennent démontrer avec une force toute particulière, la puissance d'expansion des formes artistiques propres aux pays septentrionaux vers la France méridionale. Le cas de Charroux est encore plus éloquemment démonstratif que celui de Poitiers. Il était assez normal, en effet, qu'on achevât l'œuvre gothique de Poitiers par des portails historiés. A Charroux, il s'agit plus spécialement du remaniement d'une façade romane pour la doter d'un ensemble iconographique conçu dans le style nouveau.



FIG. 9. — Abbé de la seconde voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.



FIG. 10. — Abbé de la seconde voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux.
Photo. Maurice Couvrat, Poitiers.

Ces influences septentrionales ont pu être favorisées, certes, par le rattachement du Poitou à la couronne, rattachement particulièrement étroit au temps où l'ancien comté a été confié à l'administration d'Alphonse, frère de saint Louis, qui l'a tenu en apanage jusqu'en 1271; mais nous serions condamnés à rester dans le domaine des généralités si l'histoire de

l'abbaye ne nous apportait pas des indices plus précis.

Les chartes permettent, en effet, de relever un nombre appréciable de dépendances situées dans les diocèses de Reims, de Beauvais, d'Amiens et de Thérouanne. Dans ce dernier diocèse, les abbayes d'Andres et de Ham-les-Lillers étaient sous l'étroite obédience de Charroux.

A l'occasion, ces liens imposaient, aux abbés poitevins, des déplacements; un acte d'Innocent III (12 avril 1211) invite

l'abbé de Charroux à déléguer quelqu'un ou à se transporter lui-même à Andres. Auparavant, en 1084, l'abbé Fulcrade était allé assister, à Ham, à la consécration de l'abbaye, placée, comme celle de Charroux, sous le vocable du Saint Sauveur; elle venait d'être fondée par Ingenuaud de Lillers qui, au retour du pèlerinage de Compostelle, avait ramené, de Charroux où il avait fait étape, des religieux bénédictins.

Détail curieux, il y avait à Ham, une statue équestre avec un personnage étendu sous les pieds du cheval, tout à fait à l'image des *Constantins* des façades romanes poitevines. La tradition y voyait Ingenuaud de Lillers tuant par mégarde un enfant, accident qui aurait motivé le voyage en Espagne et la fondation du monastère⁹; mais on est très tenté de penser que l'idée du cavalier sculpté à l'abbaye de Ham était venue du Poitou par l'intermédiaire des moines de Charroux. On ignore s'il y avait un *Constantin* sculpté dans la grande abbaye poitevine; mais il y en avait un, bien mutilé aujourd'hui, à la façade de Civray, non loin de là¹⁰.

Il paraît donc prouvé que les relations entretenues par Charroux avec ses possessions septentrionales pouvaient avoir des conséquences artistiques notables dès l'époque romane. Les influences cheminaient alors du Midi vers le Nord. Au XIII^e siècle, au moment où la grande sculpture gothique s'épanouit dans les pays du Nord, c'est



FIG. 11. — Prophète supposé comme appartenant à la quatrième voussure du Grand Portail. — Abbaye de Charroux. — Photo. par l'auteur.

9. A Parthenay-le-Vieux (Deux-Sèvres) une tradition locale explique de la même manière la présence d'un cavalier sculpté à la façade de l'église.

10. *Chronique de l'abbaye de Saint-Sauveur à Ham*, dans le "Bull. histor. de la Soc. des Antiquaires de la Morinie", 206^e livraison, 1903, p. 211; JEAN ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, p. 211; il ne faut pas confondre Ham-les-Lillers (Pas-de-Calais), avec Ham (Somme).

une sorte de choc en retour qui se produit. Charroux se donne une parure monumentale jusqu'alors assez étrangère au pays poitevin et qui lui vient du Nord.

D'où exactement? Certes, devant l'image des grands portails de Charroux à



FIG. 12. — Christ du Jugement Dernier. — Salle capitulaire, Abbaye de Charroux.

ébrasements profonds et à voussures multiples, on pense à l'admirable façade d'Amiens. L'expression finement souriante, la largeur de la facture des statues de Charroux présentent, dans le détail autant que dans le style général, d'évidentes parentés avec les caractères des personnages des voussures des portails de la grande cathédrale picarde. Au portail du Sauveur, un personnage qui joue de la harpe (à la deuxième voussure) a la jambe gauche ramenée sur le genou droit dans la même attitude que prend l'un des rois de Charroux.

On serait tenté aussi de comparer le grand Christ du *Jugement Dernier* de Charroux (fig. 12) à l'un ou à l'autre de ceux qui trônent à Amiens, à Laon ou à Reims.

Mais il faut aussi penser, pour ne pas céder à une idée préconçue, aux monuments disparus. Ils sont nombreux, malheureu-

sement, dans la région avec laquelle Charroux avait des attaches.

Il y avait à Ham-les-Lillers un Saint Sauveur « assis en un fauteuil à l'antique... en demye bosse » que nous voudrions bien connaître. Il y avait au croisillon sud de la cathédrale de Thérouanne, rasée jusqu'à terre en 1553, un portail à figures sculp-



FIG. 13. — Statue de prophète. — Salle capitulaire, Abbaye de Charroux (détail).

être achevé en 1263. L'ancienne cathédrale d'Arras n'avait-elle pas eu, elle aussi, un portail à figures sculptées consacré à la *Mort* et au *Couronnement de la Vierge* ¹²?

11. DESCHAMPS DE PAS, *Translation à Saint-Omer du portail de la cathédrale de Thérouanne*, dans le "Bull. histor. de la Soc. des Antiquaires de la Morinie", 1852-1853, p. 117.

12. J. DE PAS, *Saint-Omer*, dans le *Congrès archéol., 16^e session, tenue à Amiens en 1936*, pp. 475-514; renseignements communiqués par M. PIERRE HÉLIOT, Conservateur de la Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer; LOUIS SERBAT, *Quelques Eglises anciennement détruites du Nord de la France*, dans le "Bull. Monumental", 1929, pp. 365-485.

tées; un dessin conservé aux archives du département du Pas-de-Calais en donne la silhouette générale; un *Christ de jugement entre la Vierge et saint Jean* se trouvait en haut du gâble. Ces statues, de style médiocre, ont échappé à la destruction générale et sont conservées dans la cathédrale (ancienne collégiale) de Saint-Omer où elles avaient été transportées dès 1553 ¹¹. Elles seraient, d'ailleurs, postérieures à Charroux, le transept de Thérouanne ayant été achevé sous l'épiscopat de Henri des Murs (1276-1286). Mais Saint-Omer a aussi un portail à *Jugement Dernier* qui s'ouvre dans le croisillon sud et qui devait

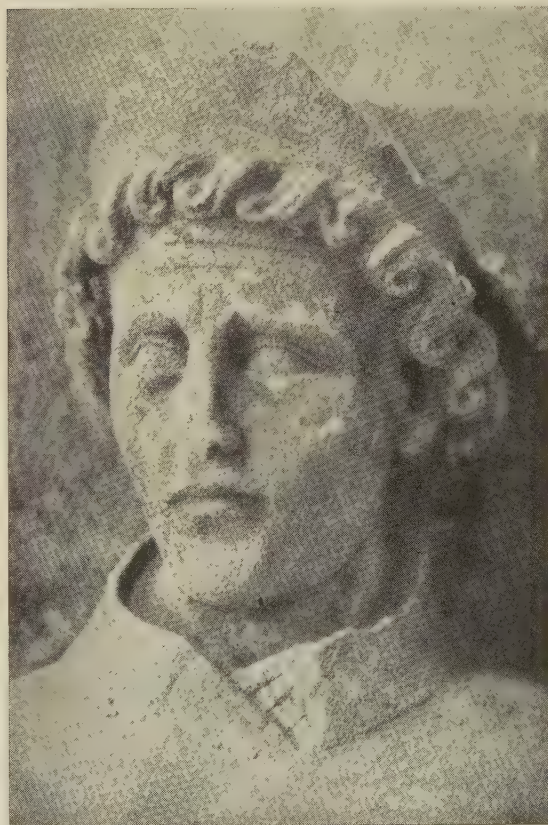


FIG. 14. — Statue de prophète. — Salle capitulaire, Abbaye de Charroux (détail).



FIG. 15. — Salle capitulaire, Abbaye de Charroux
(nouvelle présentation).



L'apparition de la grande sculpture gothique à Charroux s'explique donc avec une précision relative par l'histoire de l'abbaye. Avec ce courant artistique, chemine le thème du Jugement Dernier qui se fixe à Charroux avant de se déployer, sous une forme plus complète, à la cathédrale de Poitiers où les sculptures de la façade datent, semble-t-il, de la fin du XIII^e siècle¹³. Les parentés sont frappantes entre les deux images du *Christ* (fig. 12) : expression personnelle du visage, traitement de la chevelure et de la barbe, modelé du torse et style des draperies. Des parentés non moins sensibles s'observent de Charroux à Poitiers, entre les bustes de Christ qui ornent les clefs des voûtures, plus particulièrement entre l'un des témoins de

13. ELISA MAILLARD, *les Sculptures de la Cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921.



FIG. 16. — Salle capitulaire, Abbaye de Charroux
(nouvelle présentation).

Charroux, la main droite bénissante, et son équivalent de la troisième voussure du portail central de Poitiers. Des rapprochements peuvent être également tentés entre les abbés de Charroux et les évêques qui, à Poitiers, peuplent, en partie, les voussures des portails latéraux; malheureusement, beaucoup d'entre eux sont décapités. Il n'y a pas de série royale à Poitiers; cependant, certains prophètes du portail central s'apparentent à ceux qui subsistent à Charroux.

Les ressemblances sont plus évidentes encore entre la première des *Vierges folles* de Poitiers (au portail de droite, en montant de droite à gauche) et l'une de celles de Charroux : même facture souple, même robe étroitement ajustée accusant les formes du corps, même expression malicieuse.

Il ne serait pas impossible qu'un même sculpteur ait produit quelques-unes des figures de Charroux et de Poitiers.

La communauté des sources d'où semblent dériver ces deux ensembles est encore éclairée par un autre détail; à Charroux, les descriptions anciennes signalent que des anges sonneurs de buccine accompagnant le *Christ-Juge* étaient agenouillés; ils

le sont aussi à Poitiers; or, cette disposition n'est citée ailleurs qu'à Saint-Omer¹⁴.

Notons, toutefois, que le *Jugement Dernier* de Charroux auquel manquait la *Séparation des élus et des damnés* était moins complet que celui de Poitiers; mais il partageait cette particularité avec ceux de l'église monolithe de Saint-Emilion et de la cathédrale de Bordeaux. Autant que nous puissions le connaître, nous croyons pouvoir le considérer comme un jalon important dans un mouvement général de migrations de formes artistiques s'effectuant, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, entre le Nord et le Midi aquitain¹⁵.

RENÉ CROZET.

14. ELISA MAILLARD, *Op. cit.*, p. 101.

15. Le présent article, remis à la "Gazette des Beaux-Arts" dès 1939, juste avant la guerre, a été revu et corrigé par l'auteur en vue de cette publication, retardée par les circonstances. L'auteur a tenu à rendre hommage, en particulier, aux travaux effectués à Charroux par les soins du Service des Monuments historiques, et à compléter l'illustration de son article par des photographies qui en font état.



FIG. 1. — Ceiling frescoes showing Luca Cambiaso's *Rape of the Sabines*. — Villa Imperiali, Terralba, near San Fruttuoso, Italy. Photo. Gresta, Genoa.

RUBENS AND CAMBIASO

IN the summer of 1607, in the course of his trip to Italy, Rubens was called back from Rome to accompany his patron, Duke Vincenzo Gonzaga of Mantua, who was going to Sampierdarena, Genoa, in order to escape the summer heat of Mantua.

During his sojourn in Genoa, which lasted from July to September of that year, Rubens engaged in the lively occupation of making drawings of the most beautiful Genoese palaces—interior views, ground-plans, and cross-sections—in the hope of

having them serve later on for the development of building activity in his fatherland.

Being part of the entourage of the duke, who lived as guest in several of these palaces, Rubens was welcome in the most noble houses of Genoa, thus forming connections which were to last for many years after his Italian sojourn¹.

From these notices it becomes evident that Rubens had put the opportunity to



FIG. 2. — LUCA CAMBIASO. — The Rape of the Sabines, fresco, center group. — Villa Imperiali, Terralba, near Fruttuoso, Italy (detail of fig. 1).

absorb the native Genoese artistic atmosphere to excellent use; and it is no wonder that he should have been attracted to the greatest of the Genoese artists, namely Luca Cambiaso, who, less than half a century earlier had blessed this city with the most glorious decorations—frescoes, easel-paintings, and even sculptures—and who was hailed as the redeemer of Genoese art by his contemporaries, as well as in subsequent local literature on art.

Thus, besides having the opportunity of being visually impressed by this versatile genius, whose works could be admired in churches as well as in most of the outstanding palaces, Rubens could hardly have missed reading the eulogies on this artist, which were in circulation at that time, when the fame of Luca Cambiaso was still at its peak.

This was, incidentally, never to be entirely obscured in this area, for Cambiaso was to remain the greatest painter of the late Renaissance in Liguria.

In view of the importance of Luca Cambiaso, it will appear nothing more than a just tribute, that Rubens should have utilized motifs taken from this master, just as he used motifs from Correggio, Titian or Michelangelo.

**

Perhaps the most surprising discovery in this direction is the fact that Rubens used a motif taken from Cambiaso's grand ceiling fresco in the Villa Imperiali, at Terralba, near San Fruttuoso, representing the *Rape of the Sabines* (fig. 1).

It is the group where a Roman Soldier is lifting up a struggling Sabine woman, in the center foreground of Cambiaso's fresco (fig. 2), and Rubens used it almost without change as the main motif in his painting representing the *Rape of the Daughters of Leucippos*, in the Alte Pinakothek, in Munich (fig. 3). This motif was

1. P. P. Rubens, Introduction by A. ROSENBERG, 4th edition, 1921 (*Klassiker der Kunst*).



FIG. 3. — P. P. RUBENS. — The Rape of the Daughters of Leucippos.
Old Pinakothek, Munich, Germany. (Also known as *Castor and Pollux*).

used again by Rubens in a painting representing *Danaë*, in the John and Mable Ringling Museum, Sarasota, Florida ^{1A}.

As late as the XVIII Century, Anton Raphael Mengs, on viewing Cambiaso's *Rape of the Sabines*, is reminded of the Loggie of the Vatican—the highest praise this century could bestow on a work of art. Soprani, in his *Life of Cambiaso*, applauds the remarkable intricacy of the groupings of the figures in this fresco, thus revealing how novel Cambiaso's approach still appeared even in Soprani's

^{1A}. For repr. see : WILLIAM E. SUIDA, *A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, 1949, No. 220.



FIG. 4. — LUCA CAMBIASO. — The Rape of the Sabines, fresco, center group and group immediately to the right from the Rape. — Villa Imperiali, Terralba, near Fruttuoso, Italy (detail of fig. 1).

or, what appears more likely, acquired a drawing by Cambiaso's own hand, or a woodcut reproduction of this particular group. There exists a preparatory drawing by Luca Cambiaso for the entire fresco composition of the *Rape of the Sabines*, with very minor changes from the original fresco and showing clearly the intricate groupings of the foreground figures. This drawing is preserved in the Victoria and Albert Museum, in London (D. 344, pen and India wash; size : 7 1/2 × 16 1/2 inches; formerly Jonathan Richardson Jr. coll.). An engraving by B. Picart reproduces a drawing for the *Rape of the Sabines*, which, at the time of the engraver, belonged to the collection of a Mr. Vilenbroek, at Amsterdam^{2A}.

The Genoese master left an infinite series of

2. 1612-1672. SOPRANI's *Vite* were completed by the year 1667, and published posthumously, in 1674.

2A. A drawing attr. to Rubens portraying this motif is in the Louvre; repr. in : HANS GERHARD EVERS, *Rubens und Sein Werk*, *Neue Forschungen*, Brussels, 1943, No. 266.

time². And we may well imagine the praise which writers contemporary with Luca must have dedicated to this work—praise, which may have been an added incentive to Rubens in his own admiration for this work.

Rubens used this particular motif within a decade after his return to his fatherland. This leads us to the conclusion that he must either have made a very accurate drawing of this group, copying Luca's painting,

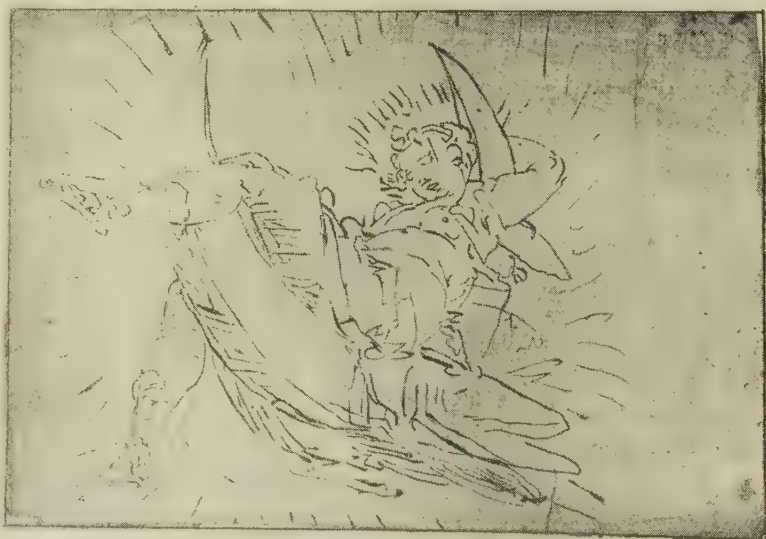


FIG. 5. — After Luca Cambiaso. — Diana Reclining on the Crescent, pen and ink on paper. Metropolitan Museum of Art, New York. Courtesy of the Metropolitan Museum.

the most extraordinary drawings, many of them being preparatory studies for his major works, many others, grand contrivances and variations on themes, which never reached the brush. However, there also exist a great number of copies by pupils, and even woodcut reproductions, which originated during Cambiaso's own time, and probably under his own supervision. Some of these are closely related to his drawings, resembling them even in technique, the lines of the incision resembling the lines of the pen, with wash added for the modeling. A number of these prints bear the monogram signature of an anonymous artist, G.G.N.; others bear no such signatures.

It appears likely that Cambiaso gave the exact drawings for some of these cuts, and, as may be the case in the finest ones, added the wash to the finished print with his own hand.

The existence of such a woodcut, representing the group immediately to the right of the center group of the same fresco (fig. 4)—curiously enough, as seen from the back, thus showing what the horseman immediately behind this group in the fresco would see—makes it plausible that there did exist such a reproduction also of the center group, the one which Rubens used; the existing woodcut is preserved in the Print Room of the Metropolitan Museum of Art, a gift of J. Scholz (fig. 6)³.



FIG. 6. — After Luca Cambiaso. — Right group in reverse from the *Rape of the Sabines*, woodcut. — Metropolitan Museum of Art, New York.
Courtesy of the Metropolitan Museum.

3. My special thanks go to Mr. Hyatt Mayor for his interest and kindness in having made the Cambiaso material of the Metropolitan Museum available to me.



FIG. 7. — LUCA CAMBIASO. — Virgin and Child in a Landscape.
Church of Nostra Signora della Cella, Sampierdarena, Genoa, Italy.
Photo. Sciutto, Genoa.

There also exist several drawings, mostly by Cambiaso's pupils, representing copies after, or variations on, the Terralba fresco. But one of the finest of these—especially close to the original, and by Cambiaso's own hand—is undoubtedly the one which belongs to the Victoria and Albert Museum, London.

The fact that Cambiaso himself liked the motif of the struggling Sabine woman, recoiling in horror under the grip of the soldier, is attested by several drawings varying this motif. One of these, representing a *Diana Reclining on the Crescent*, also preserved in the Metropolitan Museum of Art (Gift of C.G. Thompson, 1887) (fig. 5), repeats the attitude of the assailed Sabine woman, with only slight changes in the position of the arms, thus transforming the attitude from one of horror, to one of repose.



About the same period Rubens painted the *Rape of the Daughters of Leucippus* with Cambiaso in



FIG. 8. — P. P. RUBENS. — The Holy Family. — Pitti Palace, Florence, Italy.

mind, namely about 1615-1620; he also painted a *Holy Family*, preserved at the Pitti Palace, Florence (fig. 8), which again undeniably recalls the memory of Cambiaso. The example followed here is Cambiaso's *Virgin and Child in a Landscape*,

adored by St. John the Baptist and Angels, with God the Father watching above in the clouds—a work of extraordinary charm, preserved in the church of Nostra Signora della Cella in Sampierdarena, Genoa (fig. 7).

The notice, referring to Rubens' accompanying the Duke of Mantua to Sampierdarena in the summer of 1607, mentioned earlier in this text, removes any doubts as to Rubens having seen this work. Cambiaso's *Virgin and Child in a Landscape*, received the highest praise of Soprani, again giving us an idea of the praise it must have received from Luca's contemporaries. In this case Rubens repeats the motif of the Madonna, who in attitude and even in type resembles Luca's Madonna. Here again we may assume that Rubens had either made a drawing after Cambiaso, or had acquired a drawing for this composition by Cambiaso's own hand.



FIG. 9. — LUCA CAMBIASO. — Venus and Adonis, drawing.
Emily Poole Collection, Cincinnati, Ohio.

Again it is the question of a motif which Cambiaso himself must have thought of very highly, since he repeats, with minor changes, the Madonna in a painting representing the *Holy Family*, in the Prado Museum, Madrid.



FIG. 10 — P. P. RUBENS. — Venus and Adonis. — Academy of Dusseldorf, Germany.

It is interesting to point out here, that the attitude of the Virgin in both of Cambiaso's paintings, as well as in the Rubens *Holy Family* derive to a large extent from the so-called "*Madonna under the Oak Tree*", a painting bearing a signature with Raphael's name but executed by his school, preserved in the Prado, Madrid. The motif of the Virgin is again repeated, among others, by Giulio Romano in the so-called "*Small Holy Family*", in the Louvre, Paris.

Rubens certainly was familiar with the Raphaelesque invention; however, the similarity in type to the Cambiaso Madonna confirms the assumption that, in this instance, Cambiaso was foremost in Rubens' mind.

Another *Holy Family*, preserved in the Sanssouci Palace, in Potsdam, Germany, painted around 1617, shows us Rubens using outright the Raphaelesque composition of the *Holy Family* under the oak tree, with only very minor changes.



FIG. 11. — LUCA CAMBIASO. — Standing Warrior, drawing.
Otto Wessner Collection, St.-Gallen, Switzerland.

was executed about 1609-1610, that is, very soon after Rubens returned from Italy.

The *Venus and Adonis* theme was apparently one of Cambiaso's great favorites. Several important paintings as well as a large number of drawings, varying this

An interesting inspiration taken from a drawing by Cambiaso, becomes evident in Rubens' *Venus and Adonis*, of which several versions exist, the best one in the Düsseldorf Academy (fig. 10). The painting

subject in every manner possible, attest this predilection. Rubens' painting in the Düsseldorf Academy shows a remarkable resemblance to these Cambiaso variations on the theme of Venus and Adonis. And, indeed, we can point directly to the possible model by Cambiaso.

It is preserved in a drawing existing in two variants—one in the British Museum, London, the other in the Collection of Miss Emily Poole, Cincinnati, Ohio (fig. 9)—to which the Rubens' painting, especially in the motif of the Venus, bears the closest resemblance.

Since these marvelous inventions of Cambiaso almost always exist in more than one version—frequently in several copies made by the close followers of the Genoese master—it is extremely likely that Rubens was familiar with or even owned one of these drawings. He must have found Cambiaso's composition sufficiently novel and to his own taste, to derive inspiration from it for his painting.

**

A further instance, where a motif by Cambiaso gave rise to a painting by Rubens, is the representation of a standing *Martyr Saint*, formerly the property of A. S. Drey, Munich (fig. 12), dated about 1606-1608; that is, during the years of Rubens' Italian sojourn, including the months he had spent in Genoa.

The motif of the standing warrior with a spear, recurs frequently in Cambiaso's fresco decorations in Genoese palaces, where Rubens certainly had numerous occasions to see it. However,



FIG. 12. — P. P. RUBENS. — A Martyr Saint.
Formerly A. S. Drey Collection, Munich, Germany.

there also exist several drawings of this particular motif, among them, one evidently by Cambiaso himself, another, a school repetition. The original drawing was in the Otto Wessner Collection, St. Gallen, Switzerland (fig. 11); the studio variant is in the collection of the Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.

By these lines I hope to show that the importance of Luca Cambiaso transcends locale.

As the study of this infinitely resourceful master progresses, he will reemerge as a most ingenious inventor and important precursor of the Baroque development in Italy as well as abroad, obscuring the old criticism, which had started with Vasari, of merely alluding to him as a follower of Perino del Vaga, or as a Genoese Mannerist.

To this task I am dedicating my attention in a forthcoming monograph on Luca Cambiaso.

BERTINA SUIDA-MANNING.

LA DÉCORATION ET L'AMEUBLEMENT DE LA CHAMBRE DE MADAME RÉCAMIER SOUS LE CONSULAT

— I —



FIG. 1. — J. D. INGRES.
Esquisse pour le portrait
de Mme Récamier par David.
Musée Ingres, Montauban.

Le quartier de la Chaussée d'Antin était, à la fin du XVIII^e siècle, devenu le centre des demeures de la haute bourgeoisie, des financiers et aussi des enrichis de fraîche date. Les maisons neuves, les hôtels élégants entourés de spacieux jardins s'y étaient élevés en nombre et « la Chaussée d'Antin », s'écrie avec emphase un écrivain du temps, « c'est la terre promise de toutes les ambitions qui visent au bonheur. C'est le faubourg Saint-Germain du nouveau régime, avec cette différence que cet autre paradis de l'aristocratie acquise est ouvert à chacun, à la seule condition de s'y étaler noblement et de contribuer ainsi à la splendeur commune¹. »

Au centre de ce quartier opulent, la rue de la Chaussée-d'Antin — devenue la rue du Mont-Blanc depuis la Révolution pour commémorer la réunion de cette région à la France — formait l'artère principale. Elle devait, d'ailleurs, abriter quelques années plus tard maint représentant du régime impérial, et même des parents de Napoléon I^{er}, tel le cardinal Fesch. Elle était bordée de superbes maisons et de beaux jardins et on pouvait y voir, au n^o 7, l'hôtel qui devint celui du banquier Récamier.

1. A. BAZIN, *Epoque sans nom, esquisses de Paris, 1830-1833*, Paris, A. Mesnier, 1833, 2 vol. in-8^o.

Il avait été élevé par l'architecte Cherpitel pour le financier Necker.

Mariée en 1793, à l'âge de quinze ans, au banquier Jacques-Rose Récamier, Jeanne-Françoise-Julie-Adélaïde Bernard était, comme son mari, d'origine lyonnaise. Une fois la Révolution passée, le ménage Récamier qui habitait jusque-là rue du Mail où ni le quartier, ni leur maison ne permettaient de recevoir, cependant que les affaires du banquier prospéraient, se mit en quête d'une autre demeure. Ils tour-

nèrent leurs regards vers la Chaussée d'Antin et leur choix se porta sur l'hôtel Necker.

C'est le 25 Vendémiaire de l'an VII (16 octobre 1798) que les Récamier achetaient à Necker, qui venait d'être rayé de la liste des émigrés, par l'intermédiaire de leur fondé de pouvoir Uguiet, les propriétés bâties que le banquier possédait rue du Mont-Blanc et rue Basse-du-Rempart. Cette acquisition fut faite au prix de 37.383 piastres espagnoles et 4 réaux, pour éviter un paiement en assignats, monnaie trop dépréciée².

Mais, quoiqu'on en ait dit, ce n'est pas à la suite de cet achat que Mme Récamier fit la connaissance de la fille de Nec-

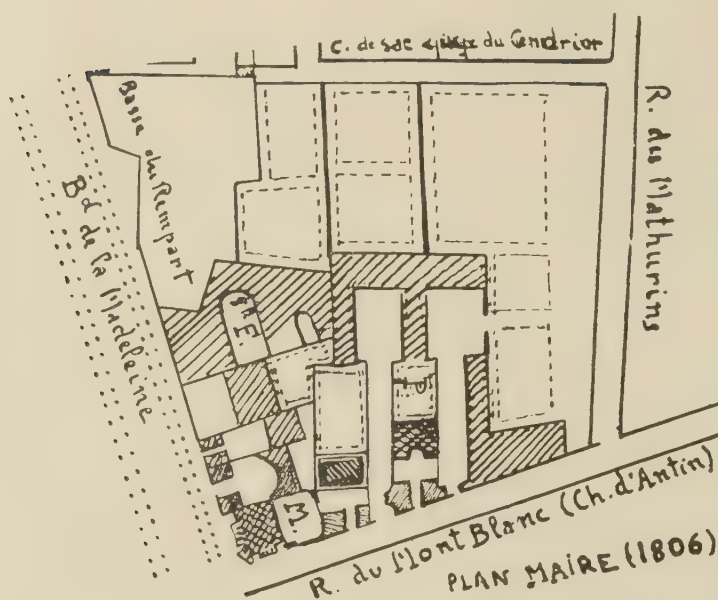


FIG. 2. — MAIRE. — Plan des hôtels, rue du Mont-Blanc et rue Basse-du-Rempart.
(L'hôtel Récamier est à droite de M.)

ker, Mme de Staël, avec qui elle se lia d'amitié. Leurs relations s'en trouvèrent peut-être resserrées, mais elles se connaissaient — probablement en raison des rapports d'affaires des deux banquiers — déjà auparavant.

Le classique plan de Maire, sous l'Empire³, permet de se rendre compte de la situation des terrains et de la disposition des constructions de l'hôtel Récamier, ci-devant Necker (fig. 2). Il occupait le n° 7 de la rue du Mont-Blanc et avait également accès rue Basse-du-Rempart⁴. Il ne fut démoli que bien plus tard, sous le Second

2. Cf. LEFEUVE, *Anciennes maisons de Paris sous Napoléon III*, Paris et Bruxelles, t. IV, 1873, pp. 160-165. Ces biens immobiliers seront estimés 360.000 francs lors de la faillite Récamier, en 1806 (Arch. de la Seine, D⁴U³, cart. 23).

3. MAIRE, *Plan de la Ville de Paris*, éd. 1808, réédité par TARIDE en 1908, cf. pl. 6 B.

4. Peu après avoir donné une première fois sa démission de ministre, Necker avait ajouté à sa propriété un petit hôtel relié par un cul-de-sac à la rue Basse-du-Rempart. Ceci explique la suscription de certaines lettres adressées aux Récamier ou à leurs hôtes (tel Chinard). Mme Récamier habita plus tard la même rue, mais au n° 32.



FIG. 3. — Projet pour la rue de la Chaussée-d'Antin. — Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Université de Paris (Fondation Doucet). (Fragments.)

Empire, en 1862, lors du percement de la rue Meyerbeer, après avoir connu diverses tribulations.

Une aquarelle de Meunier, vers 1786, nous montre l'entrée conduisant à l'hôtel Récamier, situé entre l'hôtel Guimard-Perregaux, œuvre de Ledoux bien connue, à droite, et l'hôtel d'Epinay-Grimm, à gauche⁵.

D'autre part, nous devons à Mlle Damiron la connaissance d'un projet de reconstruction du début de la rue de la Chaussée-d'Antin de ce même côté, qui nous donne également une idée de l'aspect qu'elle devait prendre à la fin du XVIII^e siècle (fig. 3). C'est un dépliant finement aquarellé englobant certains des hôtels effectivement construits, tandis que d'autres semblent ne jamais avoir été élevés⁶.

A défaut d'autres témoignages figurés plus précis et surtout de plans en élévation et coupe de l'hôtel, que nous n'avons pas retrouvés, nous rappellerons encore la description si souvent citée d'un contemporain, ancien maître de chapelle de Frédéric II, l'Allemand Reichardt. Lors d'une soirée donnée en novembre 1802, il nous introduit dans cette demeure et nous montre le luxe dont le banquier entourait sa toute jeune femme.

« L'hôtel n'a pas de vastes proportions, mais il a très bon air, au fond de sa cour entourée par de belles constructions. La nuit dernière il s'est trouvé trop étroit pour le beau monde parisien, pour le corps diplomatique et les étrangers de distinction qui y affluaient.

« Une multitude de réverbères éclairaient la cour comme en plein jour ; le per-

5. Aquarelle de Meunier (415 × 315 mm), passée en vente à l'Hôtel Drouot (27-28 nov. 1907, n° 85), identifiée par V. PERROT et repr. par P. JARRY, *Mademoiselle Guimard et son hôtel de la Chaussée d'Antin* "Le Vieux Montmartre", sept. 1926, n° 6, pp. 21-33.

6. Très grand dépliant aquarellé de la fin du XVIII^e siècle (2 m 98 × 0 m 37). Bibl. d'Art et d'Archéologie (Fondation J. Doucet), Paris, Réserve, Mss. 260. — Cf. aussi *la Rue du Mont-Blanc* sur la couverture du catalogue de l'exposition *Grandeur et Souvenirs de la Chaussée d'Antin*, Paris, Galeries Lafayette, 1943.

« ron et le vestibule recouverts de tapis turcs étaient garnis d'une forêt d'ar-
 « bustes rares et de fleurs à profusion. Tout l'appartement comprenant le vestibule,
 « deux salons à droite, la chambre à coucher de Mme Récamier, le boudoir et la salle
 « de bain à gauche, étincelait, illuminé *a giorno* ⁷. »

**

Leur nouvelle demeure achetée, les Récamier décidèrent, avant de l'habiter, de la faire transformer, embellir et meubler à la nouvelle mode du temps et s'étaient adressés aux meilleurs architectes et fournisseurs.

C'est l'architecte Berthault ⁸ qui fut chargé de ces transformations et, nous apprend Mme Lenormant, nièce et fille adoptive de Juliette Récamier, dans ses *Souvenirs*, on lui donna carte blanche pour la dépense.

« Il s'acquitta de sa tâche avec un goût infini et se fit aider dans son entreprise
 « par M. Percier. Les bâtiments furent réparés, augmentés. Chacune des pièces de
 « l'ameublement, bronzes, bibliothèques, candélabres, jusqu'au moindre fauteuil, fut
 « dessiné et modelé tout exprès. Jacob, ébéniste de premier ordre, exécuta les
 « modèles fournis; il en résulta un ameublement qui porte l'empreinte de l'époque,
 « mais qui restera le meilleur échantillon du goût de ce temps et dont l'ensemble
 « offrait une harmonie trop rare. Il n'y eut qu'un cri sur ce goût et ce luxe, dont on
 « avait perdu l'habitude, et les récits en exagèrent beaucoup la richesse ⁹. »

Berthault était un bon architecte et la duchesse d'Abrantès donne aussi sur lui une appréciation flatteuse :

« Berthault avait du goût et un goût exquis; je n'ai jamais vu un appartement
 « arrangé par lui autrement que très bien. Celui de Mme Récamier fut un des mieux
 « parmi les plus soignés; la salle à manger, la chambre à coucher, le premier salon,
 « le grand salon, tout était magnifique et élégamment meublé. La chambre à coucher
 « surtout a du reste servi de modèle à tout ce qu'on a fait en ce genre; je ne crois
 « pas que depuis on ait fait mieux ¹⁰. »

7. REICHARDT, *Lettres intimes écrites de Paris en 1802-1803*, Hambourg, 1804, trad. par LAQUIANTE, *Un Hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, Plon, 1896, cf. pp. 96-99, qui n'a pas toujours, ainsi que le note E. HERRIOT, suivi fidèlement le texte original. On peut compléter la description intérieure de l'hôtel par celle de MARCO DE SAINT-HILAIRE dans les *Petits Appartements des Tuileries, de Saint-Cloud et de la Malmaison sous le Consulat, l'Empire et la Restauration*, publié par l'A. des Mémoires d'un Page (Boulland et Canel, 1831, t. I, chap. V, 26 mars-16 juin 1801, pp. 139-140).

8. Louis Berthault (1767-1823), architecte et graveur. Elève de Percier, il construisit et aménagea différents hôtels à Paris et dans les environs. Mais il est surtout connu pour avoir composé de nombreux jardins à l'anglaise. Nommé architecte du Palais de Compiègne, sous l'Empire et la Restauration. Il fut également le décorateur et l'ordonnateur des fêtes données par les Récamier, ainsi que le rapporte le comte A. de La Garde (cf. J. KÜHN, *Une Fête chez Mme Récamier en 1802 [au Raincy]*, "Rev. Et. Napoléon", 1913, I, p. 260). Il dessinait agréablement et une belle aquarelle de lui représentant la maison occupée en 1814 sur les Champs-Élysées, par Wellington, ambassadeur qui courtoisa Juliette, figurait à la récente exposition : *Huit Siècles de vie britannique à Paris*, Paris, Musée Galliéra, 1948, n° 343, s. et d.

9. [MME CH. LENORMANT], *Souvenirs et Correspondance tirées des papiers de Mme Récamier*, 3^e éd., Paris, Lévy, 1860, t. I, p. 25.

10. DUCHESSE D'ABRANTÈS, *Histoire des Salons de Paris*, 1838, t. VI, p. 350 : *Le Salon de Mme Récamier à Clichy*.

D'ailleurs les relations des Récamier avec leur architecte — était-ce en souvenir de sa réussite? — devaient rester des plus amicales. Ne voyons-nous pas, en 1822, Mme Récamier et son mari se rendre fréquemment dans sa maison de campagne ainsi que nous l'apprend une lettre appartenant à M. Maurice Levailant et reproduite dans sa thèse¹¹.

Cette « campagne », comme on disait alors, avait de quoi plaire, si nous en jugeons par les nombreuses vues (fig. 4) que grava Berthault, dans son rare *Recueil de Jardins Anglais*¹², et tenta le pinceau d'artistes¹³. Mme Récamier s'y plut tellement qu'elle fit le projet d'acheter, à la même époque, une propriété dans le voisinage. Il n'est pas interdit de penser aussi

que le tendre souvenir de Chateaubriand, que l'on sait attaché à Chantilly depuis octobre 1818, ainsi que nous l'a révélé M. Levailant, n'était peut-être pas étranger à cette dilection¹⁴.

Nous avons vu qu'à Berthault, Mme Lenormant associait le nom de Percier dont il avait été l'élève. A vrai dire, nous n'avons pas trouvé la preuve formelle de l'intervention de Percier et Fontaine dans l'hôtel de la rue du Mont-Blanc. Même les *Mémoires* de Fontaine ne mentionnent pas cette participation qui aurait cependant dû faire date dans le début de carrière de ces deux architectes dont les noms restent inséparables du style du Consulat et de l'Empire¹⁵. On peut s'étonner aussi de ne voir figurer aucun des modèles de ces ravissants meubles exécutés par Jacob, auquel les deux hommes fournirent tant de projets, dans leur *Recueil de décorations intérieures* dont les livraisons commencèrent à paraître en 1806 et qui comporte les plus purs exemples du style consulaire.

Mais les contemporains sont unanimes dans leur attribution à ces deux architectes; le triomphe de Percier fut, disent-ils, la création de l'hôtel de Mme Récamier.

Nous pensons que si Berthault fit bien appel aux conseils et à la collaboration de ses maîtres, ceux-ci eurent la discrétion de le laisser en nom et c'est à lui seul, excel-



FIG. 4. — Jardins de l'architecte Berthault, à Chantilly.
Recueil de Jardins Anglais de BERTHAULT, pl. 5.

11. M. LEVAILLANT, *Chateaubriand, Mme Récamier et les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Delagrave, 1936, note 9, p. 422.

12. *Suite de vingt-quatre vues de jardins anglais exécutées par Berthault, Architecte de S. M. l'Empereur et Roi*, C. Bourgeois, del., Berthault, sculp., Basset (vers 1812), petit in-folio, cf. pl. 5, 9, 16, 18 et 24. On trouvera dans l'ouvrage en préparation de E. DE GANAY, *les Jardins romantiques (1789-1830)*, des renseignements sur ces jardins, que nous le remercions de nous avoir communiqués.

13. Cf. au Salon de 1822, *Vue prise dans les jardins de M. Berthault*, par Dunouy, n° 422.

14. M. LEVAILLANT, *Op. cit.*, p. 25.

15. Nous tenons à remercier M. L. Morel d'Arleux d'avoir fait cette recherche dans le *Journal de FONTAINE* qu'il détient, resté malheureusement encore inédit.

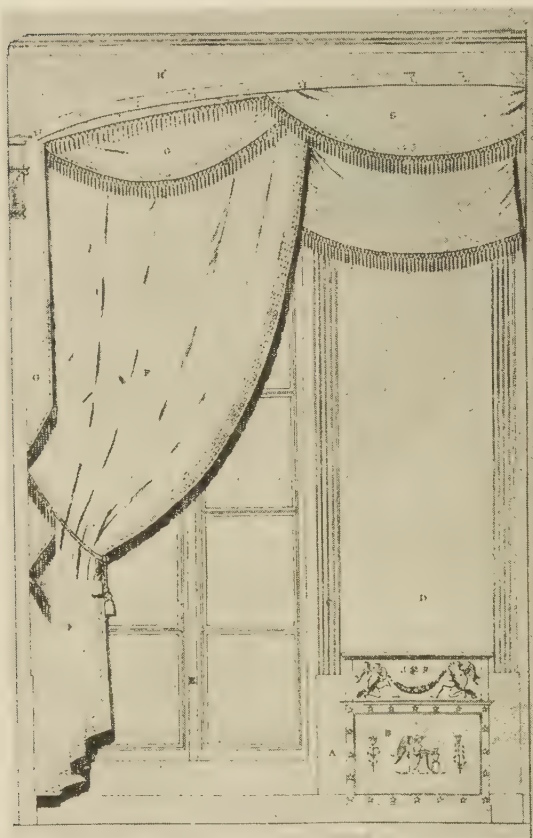


FIG. 5. — Chambre de Mme Récamier par Berthault.
Petit panneau, côté des croisées. — KRAFFT, pl. 92, II.

lent décorateur, que l'architecte Krafft et le graveur Ransonnette, dans leur recueil bien connu, attribuent la décoration et le dessin du lit de la chambre de Mme Récamier¹⁶.

Ce sont les planches gravées de ce recueil et leur légende, les descriptions des contemporains et leur confrontation avec les meubles et fragments de tentures, heureusement parvenus jusqu'à nous, qui nous permettent de présenter ici une reconstitution de cette chambre.

Rien ne donne d'ailleurs mieux un aperçu du style d'une époque et ne permet de se faire une représentation plus exacte des diverses branches de l'art décoratif qui la caractérisent, que l'étude minutieuse et approfondie des pièces où se déroule la vie intime de la maîtresse de maison, c'est-à-dire avant tout de sa chambre à coucher, de son boudoir, voire de sa salle de bain.

A partir du Directoire, la chambre à coucher ne sert plus tout à fait, comme avant la Révolution, de pièce de réception, ainsi qu'en témoignait la coutume du « petit lever ». Elle n'en garde pas moins toute

son importance pour la femme élégante désireuse d'y faire admirer le goût avec lequel elle a su en diriger la décoration et faire choix des « meubles les plus nouveaux » créés pour elle, sur les conseils de son architecte par l'ébéniste le plus en vogue. Et, lorsqu'elle est reine comme Hortense de Beauharnais, reine de beauté comme Juliette Récamier, reine de théâtre comme Mlle Mars¹⁷ ou même seulement courtisane en renom comme la Dervieux¹⁸, c'est elle qui donne le ton, en matière de toilette comme d'ameublement.

16. KRAFFT et RANSONNETTE, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs de 1771 à 1802*, in-fol., 120 pl. et explications en trois langues; a commencé à paraître en 1801 (cf. la bibliographie de A. MONGLOND, *la France révolutionnaire et impériale*, Grenoble, Artaud, t. V, 1938, 1801, col. 816). Les pl. 90 (III), 91 et 92 (I et II) concernent la chambre, P. MARMOTTAN en a fait une réédition avec une introduction (Paris, G. Hùe, 1909) et en signale un exemplaire colorié.

17. Cf. R., G. et C. LEDOUX-LEBARD, *le Décor de la chambre à coucher du Consulat à la Restauration, Mme Récamier, la reine Hortense, Mlle Mars*, "Bull. Soc. de l'Hist. de l'Art Français", 1947-1948, pp. 9-17 et "Bull. Institut Napoléon", janv. 1949, n° 30, pp. 1-2.

18. R. BASCHET, *Mlle Dervieux, fille d'Opéra*, Paris, Flammarion, 1943, in-12, 216 pp., 8 pl.

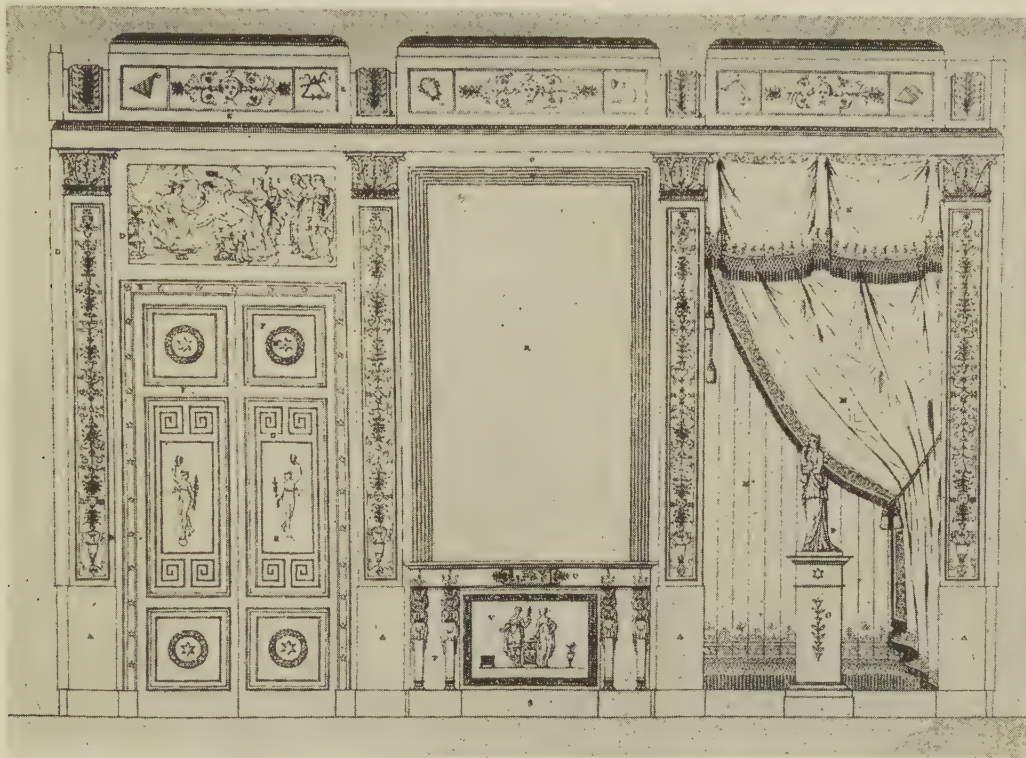


FIG. 6. — Chambre de Mme Récamier par Berthault. — Grand panneau opposé à la cheminée.
KRAFFT, pl. 91.

Avant d'en étudier l'ameublement, nous décrirons ici la décoration de la pièce dont les traits dominants étaient l'emploi d'acajou, de pilastres en stuc, de glaces et les tentures de ton chamois et violet dont rend compte la suite de la description de Reichardt :

« A chaque arrivante, Mme Récamier disait : “ Voulez-vous voir ma chambre ? » et passait avec elle dans son gynécée, en lui donnant le bras. Un cortège de cavaliers se pressait sur leurs pas vers le sanctuaire.

« Cette pièce, fort élevée, est presque entièrement entourée de hautes glaces d'un morceau. Entre les panneaux de glaces et au-dessus des grandes portes en marqueterie, s'aperçoit une boiserie blanche, avec filets bruns, relevés par de délicats ornements en bronze. La cloison du fond faisant face aux fenêtres est une glace immense. C'est là qu'apparaît, la tête contre le mur, la couche éthérée de la divinité du lieu : un nuage de mousseline, une blanche vapeur ! Le lit de style antique est ornementé de bronze, comme la boiserie, avec autant de goût que de richesse. Autour du lit, sur le gradin de deux marches qui le supporte, des vases de forme antique ; en arrière vers le fond, deux candélabres à bougies à huit branches. Du ciel de lit descendent jusqu'à terre les rideaux de fine mousseline, gracieusement

« drapés, qui protègent la tête. Sous ces rideaux se montre une tenture en damas
 « de soie violet, relevé à droite et à gauche, afin de laisser apercevoir la glace du
 « fond; un large lambrequin de satin nuance vieil or, disposé le long de la cor-
 « niche, couronne le haut de la tenture.

« Il serait trop long de décrire les bronzes, les tableaux qui garnissent et
 « encadrent la monumentale cheminée de marbre et de faire l'inventaire de tout le
 « précieux mobilier. Entrons dans la salle de bain, un peu moins grande que la



FIG. 7 A. — Petit secrétaire de Mme Récamier par Jacob Frères (détail ouvert),
 Ht. 1 m. 06; Larg. 0 m. 90; Prof. 0 m. 45. — Collection particulière.

« chambre à coucher; les murs disparaissent sous les glaces et sous une tenture de
 « gros de Tours vert tombant en petits plis. Dans une niche de glace, la baignoire
 « est dissimulée par un grand sofa recouvert en maroquin rouge, comme les fau-
 « teuils bas qui meublent la pièce. De la salle de bain, on passe dans le boudoir,
 « tendu de gros de Tours d'une autre nuance, aussi finement plissé; l'ameublement
 « et un sofa qui occupe toute la largeur du boudoir sont recouverts de même étoffe.
 « De jolies peintures égayent les plafonds; de grosses lampes d'Argand¹⁹ suspendues
 « ou posées sur les cheminées et sur des candélabres²⁰ dressés dans les angles,
 « complètent l'élégante et somptueuse décoration.

« Les rideaux de la fenêtre sont doubles et de deux nuances. Dans la chambre à
 « coucher, l'ample rideau de dessus en damas de soie violet, est relevé de droite à

19. Aimé Argand, chimiste genevois mort en 1803, inventeur en 1783 des lampes à courant d'air et à che-
 minée de verre que Quinquet perfectionna et auxquelles son nom est resté attaché.

20. Il s'agit, évidemment, des torchères.



FIG. 7 B. — Petit secrétaire de Mme Récamier par Jacob Frères (ensemble).
Collection particulière.

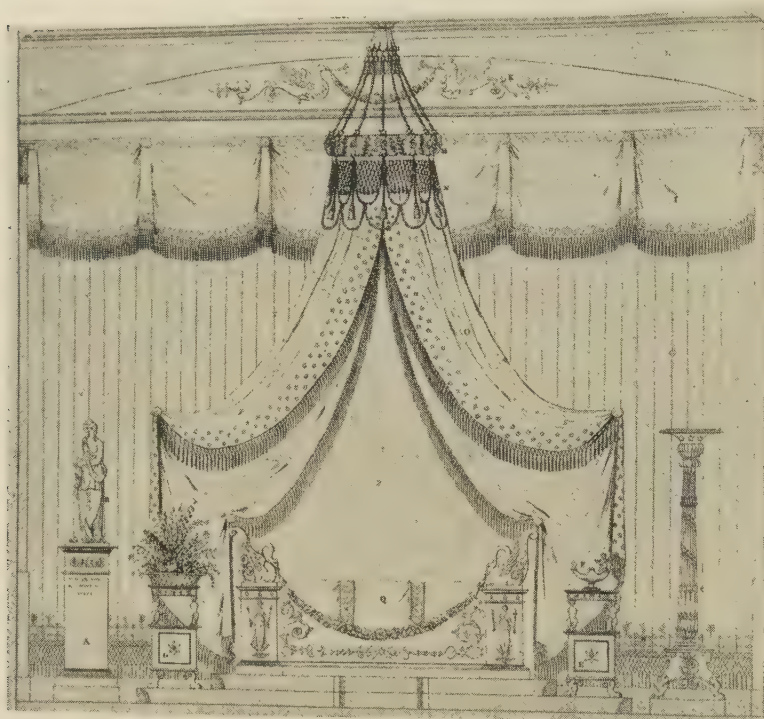


FIG. 8. — Chambre de Mme Récamier par Berthault. — Petit panneau, côté du lit.
KRAFFT, pl. 92, I.

« gauche, par des em-
« brasses à moitié de sa
« hauteur; le rideau de
« dessous, en damas vieil
« or, est relevé de même
« de gauche à droite. Je
« ne me souviens plus de
« la nuance des rideaux
« des autres pièces. »

Nous allons maintenant décrire les différents panneaux que reproduisent Krafft et Ransonnette ²¹.

Commençons par l'un des deux plus grands panneaux, celui opposé à la cheminée (fig. 6). Il est, comme on le voit, compartimenté par une série de pilastres en acajou dont le soubassement est en albâtre et dont les chapiteaux

sont décorés d'or sur fond blanc. Les pilastres sont ornés, sur toute la partie d'acajou, de motifs à arabesques.

Au-dessus de la corniche qui surmonte les pilastres, tout l'encadrement — frise et architrave — est en granit violet tandis que les ornements (masque, formant le motif central d'où partent rinceaux et palmettes dans le compartiment du milieu, instruments de musique dans les petits compartiments des extrémités) sont peints. Un fond violet encadre pilastres et chambranles des portes.

Les chambranles, l'encadrement des glaces sont en acajou ainsi que les portes elles-mêmes. Celles-ci sont compartimentées par

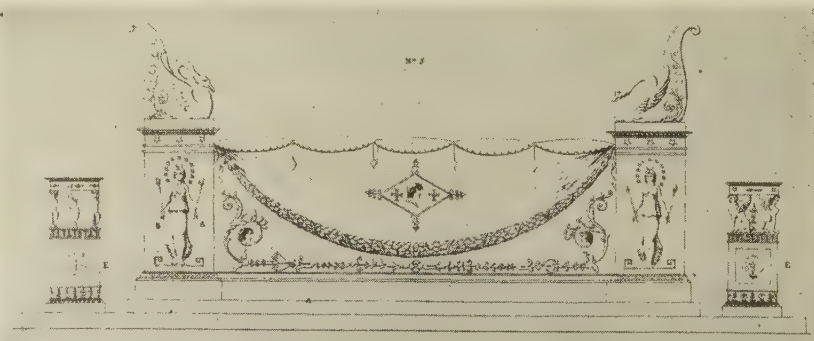


FIG. 9. — Lit de Mme Récamier dessiné par Berthault. — KRAFFT, pl. 90, III.

21. L'échelle (en pouces) de ces planches nous fournit les dimensions de la chambre : long., 7 m 25; larg., 5 m 25; haut., 4 m; avec des portes de 3 m de haut et de 1 m 25 de large.

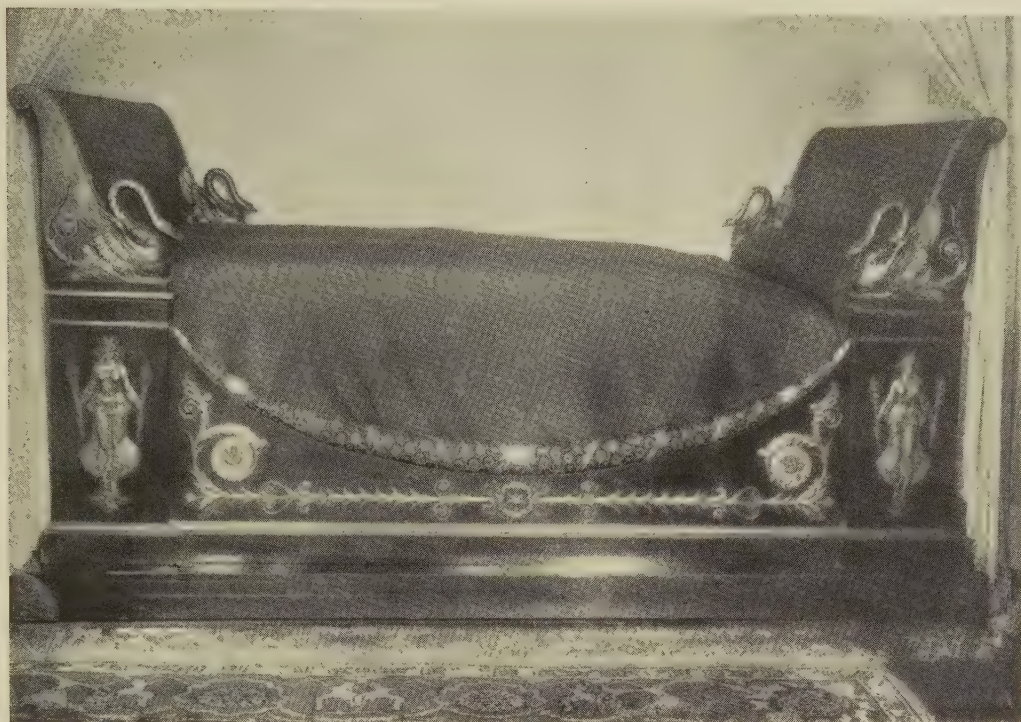


FIG. 10. — Lit de Mme Récamier par Jacob Frères. — Collection Mme Lem, née Lenormant, Paris.

des panneaux de bois jaune plus clair, ornés de moulures, filets et grecques dorées, bien qu'elles semblent avoir été prévues d'argent. Sur les grands panneaux de porte figurent deux appliques représentant la *Fortune*, le pied sur un globe, tenant d'une main une palme, de l'autre une couronne, selon un modèle bien souvent reproduit depuis. Dans les petits panneaux du haut et du bas on remarque une couronne centrée par une étoile de bronze à six branches.

Au-dessus des portes sont placés des bas-reliefs en marbre à l'antique sur le thème de l'histoire de Psyché et nous reconnaissons sur celui-ci le moment où *Psyché est enlevée par Eros*.

Cette face, du grand côté opposé à la cheminée, est encore ornée d'une grande glace encadrée d'acajou fileté d'or.

Sous la glace est placée une superbe commode en acajou supportée par des gaines ornées de femmes ailées, en bronze, d'une scène antique en bronze doré sur la ceinture et d'une autre plus importante, sur le panneau du centre. Cette commode, nous apprend la légende de la planche, a le même décor que la cheminée qui lui fait face.

Dans la partie droite de ce panneau, une niche garnie de tentures : lambrequin en soie chamois, les ornements en or, dont se dégage un rideau en soie violette également brodé d'or tandis que la draperie en soie violette qui tombe verticalement a ses ornements imprimés en noir.

La face du côté des croisées (fig. 5) — qui est l'un des petits côtés de la pièce — dont on ne nous représente qu'une fenêtre, comporte une décoration qui s'harmonise avec la précédente, quoique plus simple : de granit violet avec étoiles d'or sur fond blanc au centre, les croisées ainsi que l'encadrement de la glace en acajou. On voit aux fenêtres d'assez grands carreaux. Mais l'ensemble disparaît presque sous les tentures : lambrequin chamois et or et grands rideaux violets, assortis aux précédentes.

On remarque aussi sur cette face un ravissant petit meuble de dame en acajou, formant secrétaire, ainsi que l'indique la légende de la planche, que nous avons pu retrouver et identifier (fig. 7A et 7B). Ce petit meuble à hauteur d'appui est en acajou

de grand choix, clair et délicatement veiné, orné de bronzes d'applique traités en bas-relief : sur la porte du haut, deux génies ailés agenouillés se font face et tiennent une guirlande de fleurs et de fruits se terminant par un ruban ; sur celle du bas, une jeune déesse ailée assise devant une urne sur laquelle elle pose la main gauche est encadrée de chaque côté par une tige florale stylisée mais de modèle différent. Sur la ceinture une ligne d'étoiles entre deux fines moulures de bronze se prolonge sur les côtés du meuble, mais n'encadre pas le panneau du bas ainsi que le prévoyait le projet, qui s'en trouve allégé. Les portes sont bordées d'une bande d'ébène et incrustées d'un large filet d'étain, détails témoignant du fini et de la qualité d'exécution de ce meuble. C'est un bel exemple de la maîtrise des frères Jacob qui fournirent l'ameublement dont les modèles sont restés uniques. Le chiffre J. R., délicate attention du dessinateur du projet à l'égard de la maîtresse de maison, se trouve très heureusement remplacé par quatre papillons voltigeant autour de l'entrée de serrure de l'abattant. Celui-ci garni de maroquin, se tire avec le coffrage intérieur en acajou, laissant mieux voir les quatre gaines légères surmontées de têtes

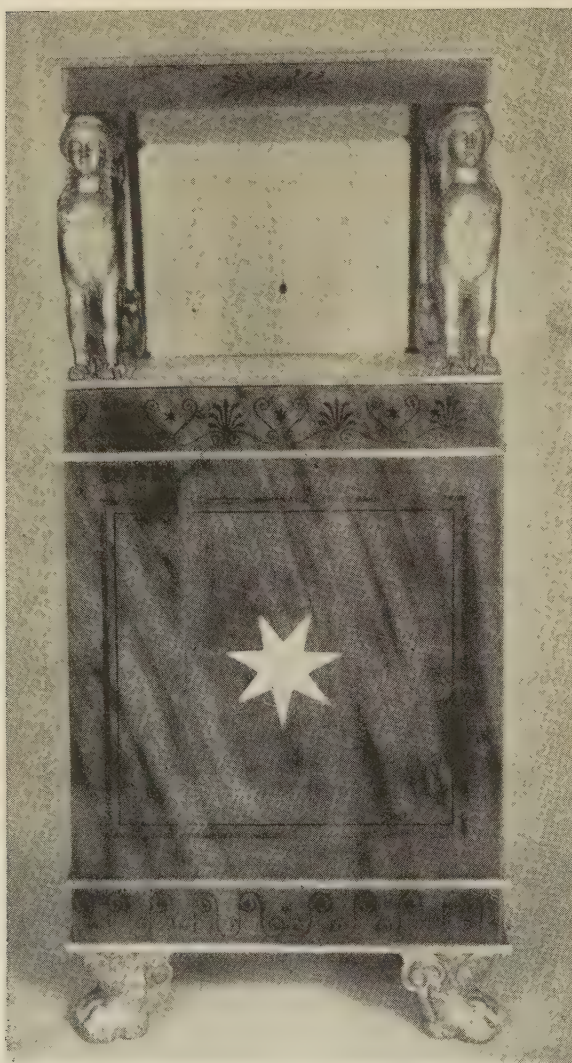


FIG. 11 A. — Table de nuit de Mme Récamier par Jacob Frères (ensemble). — Collection particulière.

d'égyptiennes en bronze doré et finement ciselé, compartimentant l'intérieur et délimitant trois tiroirs.

La face du lit (fig. 8) — qui s'oppose à celle des croisées — est décorée de même façon que cette dernière, mais l'arc central est orné de griffons tenant une guirlande en or sur fond blanc. Au-dessous court tout du long le lambrequin chamois, retenu de place en place par des rosaces à l'antique. Tout le reste du panneau est recouvert par la tenture de soie violette, à décor imprimé en noir et bordée de glands, sauf au niveau du lit où apparaît une grande glace.

Ce lit et les accessoires qui l'entourent méritent une description plus complète et Krafft en donne le détail sur une de ses planches (fig. 9).

Il est en acajou, placé sur une estrade à deux marches de même bois, dont les coins sont garnis de palmettes. Il comprend deux chevets égaux partant de pilastres sur le haut desquels reposent deux cygnes en bronze doré, reproduits également du côté opposé, bien qu'il soit à une face comme les lits d'alcôve. C'est, suivant la remarque de M. Janneau, une des premières fois que le cygne, motif qui devait connaître un si beau développement sous l'Empire, est employé dans l'ameublement ²².

Sur le bord du lit, découpé « en bateau », court une guirlande de fleurs en bronze doré et au-dessous divers ornements tels que : culots, palmettes, rinceaux. Sur les pilastres, deux femmes à l'antique tiennent des torches et sont surmontées de trois étoiles de bronze.

Telle était la couche de la divinité du lieu, Juliette Récamier. Ce lit existe toujours et notre reproduction (fig. 10) permet de le comparer aux projets de Berthault ²³.

D'un goût nouveau et remarquablement exécuté, il arrachait des cris d'admira-



FIG. 11 E. — Table de nuit de Mme Récamier par Jacob Frères (détail).
Collection particulière.²⁴

22. G. JANNEAU, *le Style Directoire*, Paris, Moreau (1936), in-4° en portef., cf. introduct. pp. 21-22, 46 et 49.

23. Il est conservé, avec une grande partie de l'ameublement provenant de Mme Récamier, par les enfants de feu le professeur Ch. Lenormant, Mme Lem et le Dr H. Lenormant. Nous ne saurions trop les remercier de nous avoir autorisés à en reproduire les photographies.

tion à ceux qui avaient le privilège de visiter la chambre de Mme Récamier. C'est ainsi qu'une Anglaise, Miss Berry, venue à Paris en 1802, écrit :

« Le lit de Mme Récamier passe pour le plus beau de Paris. Il est en acajou
« orné de cuivres et monté sur deux marches du même bois. Sur ce lit est jeté un
« grand couvre-pied en voile de belle mousseline blanche avec des garnitures de
« dentelles d'or à chaque extrémité et une bordure brodée. Les rideaux étaient en
« mousseline brodée et garnie comme le couvre-lit. Ils partaient d'une sorte de cou-
« ronne de roses en bois doré et sculpté, et se rattachaient en draperies sur la
« muraille.

« Au pied du lit, il y avait, sur un piédestal, une belle lampe grecque en cuivre
« doré avec une statuette de même métal. A la tête se trouvait un autre piédestal
« sur lequel était placé un grand rosier
« artificiel dont les branches devaient
« frôler le nez de Mme Récamier lors-
« qu'elle était couchée.

« Cette chambre ouvrait sur une char-
« mante petite salle de bain, dont les murs
« étaient revêtus de bois d'acajou et de
« citronnier avec de légères arabesques
« noires sur le bois de citronnier²⁴. »

L'année suivante, Mme Cazenove d'Arlens, une Lyonnaise, compatriote de Juliette Récamier, donnait une description comparable dans ses Mémoires :

« Mme Récamier, après dîner, nous
« mena dans sa chambre à coucher.
« Cette chambre, que tous les étrangers
« veulent avoir vue est véritablement
« très remarquable : tous les meubles
« sont élégants, le lit est blanc et or
« avec des franges, les marches pour y
« monter sont d'un bois précieux ; des
« draperies de taffetas tapissent la
« chambre, mais ce qui m'a le plus
« frappée, c'est une espèce de trépied en
« marbre blanc qui est au pied d'une des
« marches du lit, sur lequel est posée



FIG. 12. — Autre table de nuit de Mme Récamier
par Jacob Frères. — Collection de Mme Lem, née Lenormant.

24. M. BERRY, *Voyages de Miss Berry à Paris (1782-1836)*, trad. par la DUCHESSE DE BROGLIE, Paris, Roblot, 1905, p. 108 (10 avr. 1802).



FIG. 13. — Lit provenant de l'hôtel de Mme Récamier, par Jacob-Desmaller.
Ancienne collection de MM. Grognot et Joinel, Paris.

« une lampe d'or avec la figure d'un génie qui tient une urne dont il verse l'huile
« dans la lampe. De l'autre côté du lit, au chevet, est la statue du *Silence* : elle est en
« marbre blanc ; un divan, un piano, une table à écrire, complètent l'ameublement ²⁵. »

Nos documents et ces descriptions contemporaines permettent la reconstitution des tentures du lit. Les rideaux du lit portaient d'une couronne en bois blanc et or sculptée de roses et garnie de franges en or et perles. Ces rideaux s'écartaient de chaque côté, retenus au-dessus du lit par des patènes. Les rideaux extérieurs étaient en mousseline blanche bordée de franges et de glands d'or et semée d'étoiles, le rideau intérieur en voile de gaze blanche.

Le lit était recouvert, selon Krafft et les contemporains, d'une soierie rose unie brodée d'or, sur laquelle était jeté un couvre-lit en mousseline blanche ornée comme les rideaux du lit, à ses extrémités, de dentelle d'or.

Mais ces planches nous montrent ce lit encadré, ainsi que ce fut la mode, par d'autres petits meubles « à l'antique ». Certains sont placés sur l'estrade même du lit tels les deux petits piédestaux formant table de nuit et jardinière ; d'autres sont plus ou moins éloignés : torchères et socle supportant le *Silence*.

Les deux tables de nuit qui figurent sur les planches de Berthault, l'une servant à supporter une jardinière, à la tête du lit, l'autre une lampe antique, soulèvent un petit problème.

Une paire de tables de nuit (fig. 12) se trouvait bien chez les Lenormant, héri-

25. Journal de MME DE CAZENOVE D'ARLENS : *Deux Mois à Paris sous le Consulat* (février-avril 1803), publié par A. DE CAZENOVE, A. Picard, 1903, cf. p. 79, jeudi 10 mars 1803.

tiers de Mme Récamier ²⁶, mais sans présenter aucun point commun avec le modèle de Berthault. D'un dessin élégant avec leurs petites proportions et leurs colonnettes, en acajou et citronnier, avec appliques de bronze doré et pieds en bois sculpté peints en vert antique, elles sont d'un style s'apparentant à celui de la chambre. Nous pensions donc tout simplement que le projet primitif n'avait pas été celui réalisé par Jacob, lorsqu'un hasard heureux nous a mis en présence du modèle même projeté par Berthault (fig. IIA et IIB). Celui-ci a donc bien été exécuté : il est d'une qualité comparable à la paire précédente, mais de proportions un peu moins grandes, orné de sphinges ailées et incrusté d'élégants motifs en ébène.

On pourrait supposer que la première paire, différente du projet de Berthault, a été exécutée plus tardivement pour venir remplacer, à l'Abbaye-aux-Bois par exemple, celle à sphinges ailées, dont Mme Récamier avait dû se séparer ou qui avait cessé de lui plaire. Les *Souvenirs* de Mme Lenormant faisant allusion à un mobilier livré par Jacob pour l'Abbaye auraient pu renforcer cette hypothèse, si l'examen de ces meubles n'obligeait à conclure à une exécution certainement contemporaine.

Il nous paraît beaucoup plus logique d'admettre que la première paire, n'encadrant pas le lit, était simplement destinée à accompagner une autre couche, un lit de repos ou la chaise longue, et faisait partie de ces nombreux « petits meubles » alors à la mode.

Cette abondance d'objets n'allait pas toujours sans quelques inconvénients, comme le rappelle encore Reichardt, ce gros Allemand, qui se moque de la maladie des jeunes Anglais ²⁷ :

« Hier soir, un de ces jeunes insulaires s'est signalé par les dégâts qu'il a commis « dans la belle chambre de Mme Récamier. A droite et à gauche du lit sont placés « des consoles de bronze et des guéridons chargés de bibelots antiques : lampes, « cassolettes à parfums, coupes de tous genres. Un guéridon se trouvait près de l'en- « trée de la salle de bain; dans sa gaucherie un des Anglais l'a renversé en passant, « brisant une partie des bibelots projetés sur le parquet avec fracas. Parmi les curio- « sités éparpillées sur les étagères figuraient aussi des livres de physionomie « sérieuse : *la Décadence de l'Empire romain*, de Gibbon; *les Nuits*, de Young; « *l'Histoire philosophique des deux Indes*, de Raynal! La présence de ces graves « témoins, au milieu des folies d'un bal, jointe à la catastrophe causée par le jeune « balourd Anglais ont, naturellement, donné lieu à une foule de réflexions plaisantes. »

Nous devons aussi faire état d'un second et très beau lit provenant de l'hôtel de

26. L'une d'elles est passée à la vente de Mme Lenormant (Hôtel Drouot, 29 nov. 1893, n° 60, 400 fr.) dans la collection P. Eudel, puis dans la collection Cambacérès (Hôtel Drouot, 20 fév. 1939) et se trouve actuellement dans la collection de Mme Lorain. Elle porte au dos une plaque de cuivre avec une inscription gravée rappelant son origine. L'autre table de nuit est restée dans la famille Lenormant.

27. Mme Récamier était allée à Londres avec sa mère de mai à juillet 1802 et recevait un certain nombre d'Anglais, dont nous trouvons les noms dans les souvenirs et écrits du temps, et même leur ambassadeur en France, si l'on en croit un rapport de police du 8 jan. 1803 : « M. Whitworth est devenu amoureux fou de Mme Récamier. Il met tout son temps et ses soins à lui plaire et l'on parle déjà de sacrifices assez considérables en bijoux. » Plus tard le duc de Wellington, nommé ambassadeur, ne prétend-il pas au même honneur?

la rue de la Chaussée-d'Antin. Il est fort intéressant à rapprocher du précédent qu'il rappelle par bien des éléments de son décor (fig. 13).

C'est un lit de forme bateau, également orné de cygnes, mais ceux-ci sculptés en plein acajou et tenant dans leur bec, dans un mouvement très gracieux, la guirlande de bronze doré qui court le long du lit, disposition qui est d'ailleurs celle indiquée pour le premier lit sur la planche d'ensemble de Krafft (fig. 8), mais qui ne fut pas réalisée (fig. 9 et 10).

Ce lit est d'aussi belle qualité, mais de proportions sensiblement plus grandes et de travail certainement postérieur. On peut également, sans aucune hésitation, l'attribuer aux ateliers de Jacob, comme le confirment les motifs de bronze caractéristiques de ces ébénistes dont il est orné et dont certains sont identiques à ceux du lit de Mme Récamier ²⁸.

Une table de nuit d'un dessin très classique l'accompagne (fig. 14).

Par son style et son exécution, cet ensemble est certainement postérieur au mobilier de Jacob Frères qui suivit Juliette dans ses demeures successives pour passer à ses héritiers. Il ne peut donc guère avoir été acquis par les Récamier pour leur hôtel de la rue du Mont-Blanc. On aurait pu supposer qu'il fut commandé par eux lorsque Juliette acheta en 1818 — les affaires de son mari étant meilleures — un nouvel hôtel, 31, rue d'Anjou-St-Honoré ²⁹ ou qu'il fut placé dans l'hôtel que lui offrit d'habiter, dans la même rue, bien plus tard, l'hiver 1837-1838, le baron Pasquier, ainsi que nous l'apprend Edouard Herriot ³⁰.

Mais ces hypothèses sont démenties par ce que nous savons de la filiation de ces meubles.



FIG. 14. — Table de nuit du lit reproduit fig. 13 de cet article, par Jacob-Desmalter. Ancienne collection de MM. Grognot et Joinel.

28. Cf. Mme Y. LEDOUX-LEBAR, *Dictionnaire des ébénistes parisiens (1795-1830)*, Thèse, Ecole du Louvre, 1948, et GRÜND, éd., 1951, 1 vol. in-4°, 1 front., 116 fig. en L.IV pl.

29. CHATEAUBRIAND évoque le souvenir de son jardin dans les *Mémoires d'Outre-tombe*. Cf. la récente édition critique établie par M. LEVAILLANT, Paris, Flammarion, 2^e éd., 1950, t. II, pp. 389-390 et notes 9 et 10.

30. E. HERRIOT, *Madame Récamier et ses amis*, Paris, Plon, 1905, 3^e éd., 2 vol. in-8°, t. II, p. 333.

On sait que lors de la faillite du banquier, en 1806, les Récamier louèrent d'abord leur hôtel, dont ils s'étaient réservés quelques pièces, au prince Pignatelli, puis le cédèrent au banquier bruxellois Mosselmann, avec certains meubles et objets, ainsi que nous en avons la preuve, car ils sont passés chez les héritiers de ce dernier.

Ce banquier, et ses enfants, dont l'un devait devenir la célèbre comtesse Le Hon, qui fit de l'hôtel, l'ambassade de Belgique, s'appliquèrent à reconstituer en partie le cadre d'un goût inimitable de leurs prédécesseurs³¹. Nous avons retrouvé des meubles qu'ils avaient fait exécuter et dont certains, telle une table de nuit, pastichent ceux du mobilier de Jacob Frères.

Si le lit qui nous occupe, et sa table de nuit, proviennent donc bien de l'hôtel habité par les Récamier, nous ne pensons pas qu'ils aient pu figurer — en raison de leur facture nettement postérieure — dans le lot qui leur fut racheté par le nouvel acquéreur. Le fait que certains pastiches dont nous venons de parler ont été exécutés par le même fournisseur, Jacob — ayant pris à cette date la raison sociale et l'estampille Jacob-Desmalter — suffirait à expliquer leur similitude avec l'ameublement des Récamier, sans impliquer qu'ils en aient fait nécessairement partie.

Nous voyons donc que cette décoration dont l'harmonie faite d'acajou et de tons violets et vieil or, s'opposait à la blancheur des piédestaux et des statues, constituait un ensemble incomparable. Telle était la décoration de cette chambre célèbre que complétaient des meubles dont un certain nombre est parvenu jusqu'à nous. Ils feront l'objet du second chapitre de cette étude, à paraître prochainement.

R., G. et C. LEDOUX-LEBARD.

31. Cf. JULES BERTAUT, *la Première Ambassadrice de Belgique à Paris*, in : *Visages Romantiques*, Paris, Ferenczi, 1947 et CARLO BRONNE, *la comtesse Le Hon*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1951.

HISPANIC COLONIAL ARCHITECTURE IN BOLIVIA

— II —

SUCRE IN THE XVII CENTURY



FIG. 1. — S. Domingo, Nave. — Sucre, Bolivia.

The principal center of Bolivian colonial architecture of the XVII Century is Sucre (Chuquisaca), where many ecclesiastical monuments are preserved. Three years after the writer's sojourn in the city and after this article had been completed, the most disastrous earthquake ever known there occurred in April 1948. Severe damage befell the cathedral, La Merced, San Felipe Neri, the Seminario de San Cristóbal and the house known as the Casa del Cristo del Gran Poder. The photographs reproduced here and the descriptive material are bas-



FIG. 2. — S. Domingo, Vault of Crossing. — Sucre.

the choir, dated 1627, informs us that the church was otherwise complete at that time. The raised tribune over a groin vault was to be exactly like that of S. Domingo¹. Until further evidence is forthcoming, these documents must serve to place both churches in the first quarter of the century.

S. Domingo, the earlier in type, consists of a nave of four bays with groin vaults, two aisles, and raised choir (fig. 1). Like its contemporary, S. Agustín, it combines groin vaults in the nave with Gothic vaults in the crossing, transept, and apse (fig. 2). Their very beautiful decorative ribs with tiercerons and concentric circles are the finest known to the writer in all Bolivia. They show a period relationship to the Augustinian vaults of Saña and Guadalupe in Peru².

* "Gazette des Beaux-Arts," Jan. 1952 (Vol. XXXIX, 998th issue), pp. 47-60, transl. pp. 72-76. (Complete titles of the publications to which reference will be made below, will be found in the footnotes of the 1st part of this article.)

1. *Expedientes, año 1630*, No. 14, National Archives, Sucre. The writer is indebted to the generosity of SENOR GUNNAR MENDOZA for knowledge of the existence of these important sources.

The exact date of the arrival of the Mercedarians at Chuquisaca has not been established. A document of 1558 says that they had houses and convents in Arequipa, La Paz and La Plata (the Spanish name for Chuquisaca or Sucre) as well as an *asiento* at Potosí. Notarial archives *Año 1559, No. 1, Legajo 3*, fol. 30, National Archives, Sucre. The Mercedarian monastery, now reconstructed into apartments for civilians, was later than the church, for it seems to have been erected in the mid-XVII Century. FRANCISCO MIRANDA, VALCARCEL Y PERALTA, *Crónica de esta provincia del Cuzco, 1650-1707*, fol. 3. Manuscript in the Mercedarian Library, at Cuzco.

2. ANGULO AND MARCO DORTA, *Op. cit.*, I, fig. 756-757; WETHEY, *Op. cit.*, fig. 168-169; floor plans of La Merced and S. Domingo in: GIURIA, *Op. cit.*, pp. 82, 89. Analysis of vaults by HÉCTOR SCHENONE, in: "Anales del Institute de Arte Americano", III, 1950, pp. 44-52.

ed upon the monuments as they appeared in June and July of 1945.

The archaizing features of S. Miguel and the advanced style of the church of S. Agustín were studied in the first part of this article*. A new turn of events arrived contemporaneously with the inception of La Merced and S. Domingo in the early XVII Century. They are dated by virtue of a litigation over the collapse of the Mercedarian choir in 1630. The unfortunate architect, Fernando de Vargas Salazar, was sentenced to prison for his unsound methods of construction. The contract for

In the nave, prominent pilasters meet the transverse arches, and the wall is bare without cornice. This omission of a cornice became a Bolivian tradition. The same thing happened in the cathedral, La Merced, and S. Felipe at Sucre, in La Merced at La Paz, and in S. Domingo and S. Teresa at Cochabamba. An instance in Peru can be cited in La Merced of Trujillo. The list spans the XVII and XVIII Centuries.

Chapels in S. Domingo at Sucre are limited to the baptistry and a companion to it, the two placed left and right just beneath the choir. The vaults of the aisles adhere not at all to the methods used in the nave, except in the brick material. They are, on the contrary, made in imitation of classical coffers. This scheme was followed throughout the nave of La Merced at Sucre (fig. 5 and 6), another demonstration of their geographic and chronological proximity. The bays of the right aisle, added to S. Francisco in the late XVII Century, imitate these two monastic predecessors. The first of the series was, as we shall see later, the vault of the baptismal chapel (fig. 7) of the cathedral (1599).

Outside, S. Domingo is set down within heavy walls marking out a narrow atrium (fig. 3). To the extreme right, pointed-arch niches are recessed in the walls. A classical tabernacle with top voluted in an XVIII Century manner stands at the corner, a shrine for the shrouded cross. The roofs of the church are flat with widely spaced pyramidal pinnacles giving the effect of medieval battlements. The mass is ponderous and awesome. Both here and in the Merced, bells are hung in open arches lifted above the façade. The Spanish call it an *espadaña*. The façade, a cumbersome design of recessed panels, pilasters, and volutes, gives the impression of a work carried out slowly and with frequent changes over a long period of the XVII Century.



FIG. 3. — S. Domingo, Exterior. — Sucre.

The exterior of La Merced is charmingly picturesque rather than important architecturally (fig. 4). The white stucco walls and red tile roofs rise up in an irregular mass. Very strange is the placing of the *espadaña* lengthwise to the church upon a high, heavy, cliff-like wall, unrelated to the lower body of the church. At the front the single round-arched entrance with simple moldings opens into a small narthex preceding the nave.

The floor plan of La Merced, as we have stated, is similar to that of S. Domingo. A still soberer elevation prevails here, however, in the design of the unmolded piers and of the Doric pilasters under the transverse arches (fig. 5). The Renaissance vaults in the guise of imitation classical coffers (fig. 6) are made of brick, coated with a layer of plaster. At first blush, the vaults strike the observer as extraordinarily reminiscent of waffles. The initial impression that this unusual handling is local and provincial is erroneous, for the University Chapel at Seville, in Spain (1556-1579), has a dome whose surface is treated in the same fashion³. The domed sanctuary of S. Clara at Cuzco, Peru, completed in 1622, is another example contemporary with La Merced, at Sucre⁴.

A most interesting and unusual feature is the trefoil arch employed to separate the bays of the aisles at Sucre. The trefoil arch, an unmistakably *mudéjar* device, is common in Hispanic-American architecture and retables, but its application to the openings in the aisles is less conventional⁵. When the



FIG. 4. — La Merced, Exterior. — Sucre.

3. OTTO SCHUBERT, *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, p. 96. Also Granada Cathedral: JOSÉ CAMÓN AZNAR, *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945, II, pl. 96.

4. WETHEY, *Op. cit.*, fig. 59.

5. A few examples among hundreds will suffice as an illustration: the façade and high altar of La Compañía, at Cuzco; the Torre Tagle Palace and the cloister of La Merced, at Lima; retables in S. Francisco and S. Domingo, at Sucre; retables in S. Benito, at Potosí; the church of S. María Tonantzintla and the Casa del Alfeñique, in Puebla, Mexico; MANUEL TOUSSAINT, *Arte mudéjar en América*, Mexico City, 1946; WETHEY, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, *passim*.

church was repaired and repainted in 1943, the work was done very intelligently except for the removal of the stucco ornaments over arch in order "to modernize the building." In the center was a sun-face and at the sides rather primitive shells and rosettes.

The covering of the aisles indicates changes of plan and undoubtedly the passing of some years in the process. The left aisle has two domical vaults; the right aisle, on the contrary, is roofed in two bays by flat wooden ceilings of coffers having a quatrefoil in each compartment. The bay in the right aisle adjoining the crossing is the oldest, for it has a pure *mudéjar* ceiling of interlaces similar to those of the late XVI Century in S. Francisco. The interior of La Merced was in the best state of preservation of all the churches in Sucre until the disastrous earthquake of April 1948. A coat of whitewash covered its plastered walls, and the fine Baroque retables had been respected. Most of the other interiors in the city are painted in an ugly imitation of marble, some of XIX Century perpetration, but that of S. Lázaro as late as 1944.

The biggest problem in the architectural history of Sucre is the cathedral. Writers usually state that a large church of single nave, initiated in 1559, was completed by the time of Francisco de Toledo's visit in 1572. Nevertheless, no documentation has been produced to authenticate this tradition. The viceroy did comment upon the poverty and insignificant size of the village, then inhabited by four or five hundred people⁶. The first cathedral was undoubtedly a structure of single nave like the *matriz* at Potosí and all other ecclesiastical architecture of the time, even the first cathedrals of Lima and Cuzco.

The present writer searched for information about the cathedral in both the notarial and episcopal archives at Sucre. He gathered sufficient evidence to demonstrate that the building of the first church was in progress from 1561 until 1600. Professor Marco Dorta⁷ of the University of Seville has discovered further



FIG. 5. — La Merced, Nave. — Sucre.

6. VIGNALE, in : *Chuquisaca*, p. XXXII. *Gobernantes del Perú*, ed. ROBERTO LEVILLIER, Madrid, V. p. 183.
7. Marco Dorta's discoveries (*Historia*, II, 1950, pp. 214-218) : Juan Miguel de Veramendi, architect (*circa* 1571); new apse and transept in 1620; the new large basilican church begun 1686, finished about 1697.



FIG. 6. — La Merced, Vaults of Crossing and Apse. — Sucre.

lapping dates, it is unlikely that the architect Toribio de Alcaraz, who lived in Mexico in the mid-XVI Century, was the same man⁹.

An entry in the proceedings of the local court, the Audiencia de Charcas, refers to a litigation about "the work on the church" under date of February 26, 1565¹⁰. That probably refers to the cathedral. The account books (*Libros de gastos*) of the cathedral are another valuable source of information.

8. *Legajo 2*, 1561, fol. 1.176-1.177. Notarial document, National Archives, Sucre.

9. HAROLD E. WETHEY, *The Problem of Toribio de Alcaraz*, "Gazette des Beaux-Arts", 1947, II, pp. 165-174.

10. *Pleito sobre la obra de la iglesia. Libro de Acuerdos de la Real Audiencia de la Plata*, vol. II (1565-1568), fol. 8. In the National Archives, Sucre.

corroborative evidence in the Archivo de Indias, which he will publish in the near future. Although the diocese of La Plata (Sucre) was established in 1552, the earliest record in the archives at Sucre is a contract of 1561 for four bells destined for the cathedral and ordered from a certain Damián Escuder⁸. A series of documents signed by Toribio de Alcaraz, an architect who had previously worked in Arequipa, turned up in the years 1549-1573. None of these is related to the cathedral, although the writer had hoped to discover that Alcaraz was the builder of the first church. He found no proof of the man's professional activity, however, save as the builder of a bridge in Sucre. Because of over-

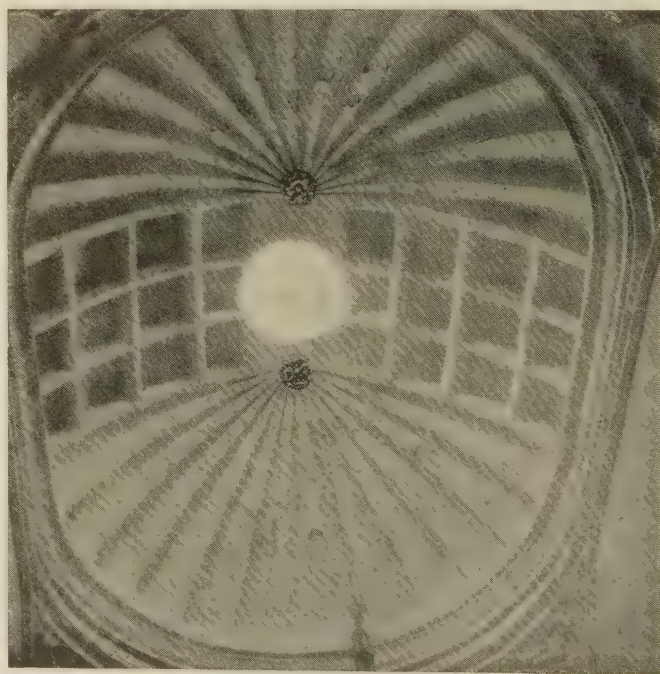


FIG. 7. — Cathedral, Baptistery Vault. — Sucre.

They consist of loose sheets and packets scattered through bundles of documents in the Sala Capitular. Papers dated 1582 were the earliest the writer could locate there. At that time payments were made to Indians for work on the church and for bringing stone. In 1582-1583 the house of the bishop was under construction by an architect of Indian name, Baltasar Churuquilla. Another builder (*albañil*), Francisco de Veramendi, was engaged on a chapel of the cathedral in 1583¹¹. He must have been a relative of Juan Miguel de Veramendi, resident of Chuquisaca and first architect of the Cuzco Cathedral in 1559¹².

The account books of 1590 include payments for work on the vault of the church. This meager information is important for it proves first, that the building had a vault rather than a wooden roof, and secondly that it was still unfinished. Further references to whitewashing of the sanctuary and choir in 1600 establish the period of the completion of the cathedral¹³. Judging by these data, it was one of the most ambitious structures of its time in the vice-royalty of Peru and second only to Becerra's cathedral of Lima (1598-1604).

The baptistry, i.e., the chapel to the right on entering by the principal portal, is still intact and unmodified by later reconstruction. Juan Jiménez, *albañil*, was busily engaged upon this chapel and the choir of the cathedral in 1599¹⁴. The large elliptical vault over the baptistry (fig. 7) is peculiar in its use of a triple row of

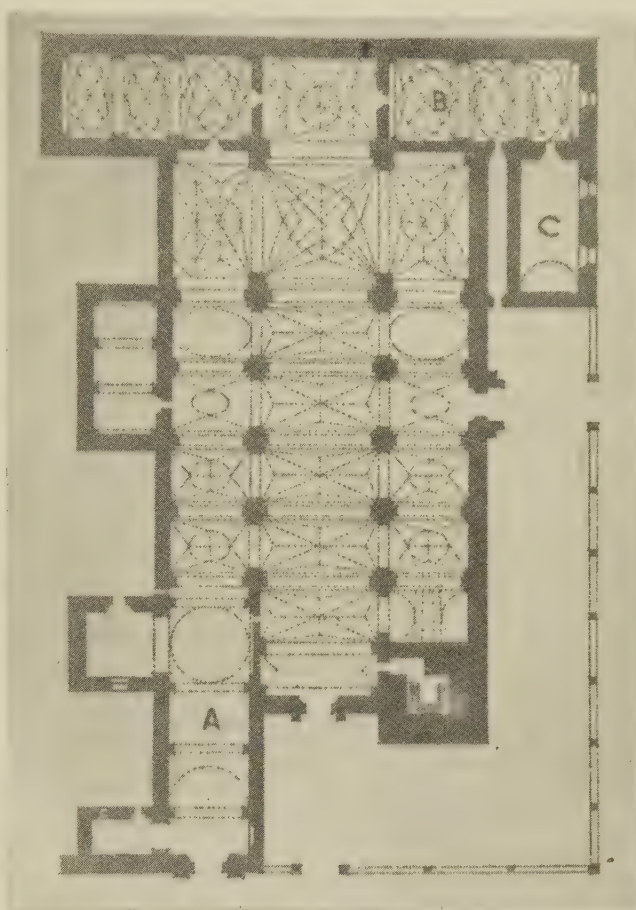


FIG. 8. — Sucre Cathedral, Floor-Plan (After JUAN GIURIA).

11. *Protocolo X. Libro de cuentos de 1582!* No folio numbers. Loose sheets dated 1583 were found in bundles containing documents of later centuries. The writer hopes that an archivist will salvage and publish all of these important sources of colonial history. The documents are in the Sala Capitular, Sucre Cathedral.

12. *Actas Capitulares*, vol. I (1547-1591), fol. 99, Cuzco Cathedral; *Noticias cronológicas del Cuzco*, Lima, 1902, pp. 192-196.

13. *Legajo II. Gastos y pagos que a hecho Lorenzo Rodríguez Navarro mayordomo desta santa iglesia*, 1599-1600. The constitution of the cathedral is dated March 31, 1597. Sala Capitular, Sucre Cathedral.

14. *Loc. cit.* A donation of funds for this chapel was made by Ramírez de Vergara on July 8, 1600. *Expedientes, año de 1600, Legajo I*, fol. 1317, National Archives, Sucre.

coffers between two areas of gored quarter-spheres. Here we have the first truly Renaissance construction, albeit provincial, in Sucre. The elliptical domical shape had no extant imitators, but the coffers were adopted a few years later in La Merced (fig. 6), S. Domingo and S. Francisco.

Writers usually state that Sucre Cathedral was enlarged by the addition of two aisles in 1683-1692, basing their statements on the documentary article of the former bishop, Miguel Santos Taborga¹⁵. The latter had no primary interest in architecture, and hence his information, taken from the cathedral archives, is limited to the name of the bishop, González y Poveda, who enlarged the church. Any examination of the edifice will demonstrate that the nave was entirely rebuilt in the late XVII Century (fig. 8), when transformed into a basilican structure. The writer believes that the apse, choir, and the arms of the transept may have been retained from earlier times. His reason for it is that the vaulting in these areas is composed of a framework of ribs, unlike the nave. There, on the contrary, a decorative curvilinear pattern of ribs is placed in the center of each bay (fig. 9). The transverse arches and the profile of the vaults are semicircular throughout the building. Hence the Gothic elements are superficial and decorative. In the arms of the transept the pointed arches artificially applied to the wall surface appear to belong to the early XX Century.

A comparison of the interiors of S. Domingo (fig. 1) and the cathedral (fig. 9) forces the surprising conclusion that the two buildings are interdependent. Although different in detail and in dimensions, the handling of walls and piers of the cathedral belong to the same architectural tradition as the earlier prototype. Recent are the exceptionally ugly marbled paint and gilding upon the moldings and the ribs. In spite of the



FIG. 9. — Cathedral, Nave. — Sucre.

15. MIGUEL SANTOS TABORGA, *Un capítulo de la historia del colonaje*, Sucre, 1905; BARTOLOMÉ MARIANO, *Arquitectura de los templos de Sucre*, "Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional," I, 1938, p. 369; VIGNALE, in : *Chuquisaca*, p. XXXII.

largeness of space, this interior is a distinct disappointment, principally because of the surface damages.

The architect of the nave and aisles was José González Merguete, if his own word is to be accepted as true. Later in 1697, he took charge of the building of Córdoba Cathedral, in Argentina. An entry in the *Acuerdos Capitulares* of Córdoba supplies the information that he had built the cathedral of Chuquisaca, and other data about his wife and children¹⁶. González Merguete was a native of Granada, in Spain, yet his architecture shows no suggestion of the Andalusian school.



FIG. 10. — Cathedral, Exterior. — Sucre.

The descriptive inventories at Sucre, dated 1802 and 1806, tell of large Baroque retables in the sanctuary and in all of the chapels¹⁷. Nothing of that splendor remains, for every altar was demolished and burned in the neo-classic housecleaning about 1825. The present high altar was set in place at that time.

Connected with the right aisle is a large chapel, dedicated to S. Juan de Mata but popularly called that of Sto. Rojas. The original documents concerned with the donation of funds for its construction by Bishop Morcillo Rubió de Auñón are incorporated in the *Actas Capitulares* under date of March 8, 1718¹⁸. It so happens that an architect named Antonio Pérez del Cuadro, who made the plans in 1719 for the church at Caima, near Arequipa, in Peru, stated at that time that he was en route to Chuquisaca. He said also that he had been engaged to build the cathedral in that

16. PADRE GUILLERMO FURLONG, *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, 1946, pp. 69, 168-169; MARIO BUSCHIAZZO, *La catedral de Córdoba*, Buenos Aires, 1941, pp. 11-12.

17. Cathedral Archives, Sala Capitular, Sucre.

18. *Actas Capitulares, 1713-1732, Libro A*, fol. 127-134. The dates given by TABORGA, *Op. cit.*, p. 45, refer to the bishop.



FIG. 11. — S. Miguel, Main Portal. — Sucre.

aisles of the cathedral. The architect obviously received instructions to make the vaults like those of the nave. Hence the designer had no personal choice. The portal also belongs in the full stream of local tradition, as will be demonstrated later.

The exterior of Sucre Cathedral (fig. 10) presents a long rectangular silhouette in true Hispanic fashion. The flat roof and horizontal emphasis are native to Spain, even in the Gothic period. Modern paint on the walls now covers the stone, and imparts an artificial pat-

city¹⁹. Allowing for customary exaggeration on the part of a large percentage of the human race, we might conjecture that Pérez del Cuadro was the architect of the chapel of S. Juan de Mata attached to Chuquisaca Cathedral. The style of structure shows no similarity to the church at Caima, a fact which subtracts little if anything from the argument, for colonial art demonstrates repeatedly that normal patterns of European art do not always prevail, and that local conditions may triumph over the independent spirit of the artist. The style of the chapel of S. Juan de Mata, virtually a church by itself, is directly based upon the nave and



FIG. 12. — S. Agustín, Façade. — Potosí.

19. PADRE RUBÉN VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario*, p. 334; *IBID.*, *Notas para un diccionario de artífices virreinales*, *Cuadernos de Estudios*, Lima, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica, 1943, II, p. 192.

tern and color to the masonry.

The XVII Century inaugurated in Sucre a series of sober late Renaissance and early Baroque portals. No other city of Bolivia possesses today such a fine array of façades of this period. A curious phenomenon is the fact that the style occurs only once in Potosí, in the façade of S. Agustín. In that city *mestizo* portals, characterized by a combination of European and Indian motives and techniques, produced a fine school of architecture which in turn never really encompassed Chiquisaca.

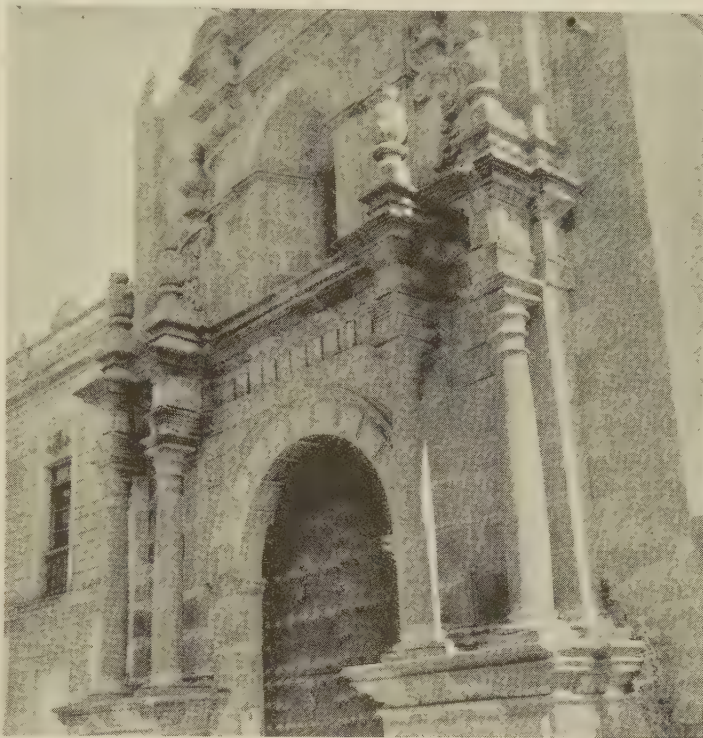


FIG. 13. — Capilla de Guadalupe, Façade. — Sucre.

The exact dates, and hence the chronology of the XVII Century architecture of Sucre, are still largely speculative and will remain so until more documentary evidence is forthcoming. S. Miguel, begun in 1612²⁰, has the earliest portals of the period in Sucre. The main façade (fig. 11) of late Renaissance design embodies an inversion of usual practice in placing the Doric order in the second story above the Ionic in the first story. In both cases, something resembling a double entablature over the half column adds another exceptional note. Surface embellishment is notably absent, and the composition is one of classical simplicity. A horizontal molding separates the lower third of the shafts. At the top, pyramidal pinnacles, usually associated with the school of Herrera, finish off the portal. In the smaller entrance to the chapel at the right, pilasters instead of columns carry out the same arrangement.

The one example of this style in Potosí is the façade of S. Agustín, as noted above, where the Ionic order is disposed in a well balanced triumphal arch composition (fig. 12). The entablature is stepped back and the verticals are loaded with pyramidal pinnacles, much in the same manner as on the façade of S. Miguel, at Sucre (fig. 11). The date of the latter monument may be slightly subsequent to that of S. Agustín. The foundation of the monastery at Potosí took place in 1584,

20. PABLO PASTELLS, *Op. cit.*, I, pp. 99, 245.

and when Calancha lived there, in 1611, the buildings seem to have been complete²¹. Hence the façade apparently should be placed in the first decade of the XVII Century.

The chapel dedicated to N. Señora de Guadalupe adjoining the cathedral at Sucre is said to have been erected by the bishop, Fray Jerónimo Mendes de Tiedra (1616-1625)²². The ashlar façade (fig. 13) incorporates a more Baroque spirit than that of S. Miguel, particularly in the free standing columns and in the contrast between upper and lower stories. Some restrained decoration is applied to the surface in the form of scrolls and of large spherical pinnacles. The three ringed Tuscan capitals are indicative of local provincialism—the sort of unconventionality often encountered in colonial art.

Enough similarity in the general composition to suggest a contemporary date is noted in the principal portal of the cathedral (fig. 14). Nevertheless, the Doric order in this case adheres to normal details in the capitals, and the entablature lacks the deep cornice of the chapel of Guadalupe. In both cases, the window over the doorway opening into the choir is very deeply splayed. The composition of the cathedral façade is confused because of lack of articulation between the two stories. That might, on the other hand, be regarded as a Baroque concept, but the result is awkward. The semicircular lunettes and the spherical loading ornaments recall again the chapel of Guadalupe.



FIG. 14. — Cathedral, Façade. — Sucre.

In 1554, a certain Bartolomé Hernández founded a hospital dedicated to S. Bárbara, in Chuquisaca. Later, in 1663, it was taken over by the brothers of S. Juan de Dios²³. The monumental façade (fig. 15) alone survives intact from

21. ANTONIO DE LA CALANCHA, *Op. cit.*, pp. 746, 749. The monastery was destroyed in the XIX Century, and the interior of the church was remade in 1910 to provide a hall for a religious club, the *Círculo Católico*; MODESTO OMISTE, *Op. cit.*, V. p. 222; BERNARDINO DE NINO, *Misiones franciscanas*, La Paz, 1918, 157-158.

22. PADRE RUBÉN VARGAS UGARTE, *La Virgen de Guadalupe*, "Revista de la Academia de Historia Eclesiástica Nacional," I, 1938, p. 354.

23. VAZQUEZ DE ESPINOZA, *Compendium and description of the West Indies 1612-1630*, Washington, Smithsonian Miscellaneous Collection, CII, 1942, p. 653; FRAY JUAN SANTOS, *Chronología hospitalaria*, Madrid, 1716, pp. 396-397. WETHEY, *Op. cit.*, p. 179.

the colonial period, the church being Neo-Gothic of 1887, to judge by the style and an inscription upon the wall. The most sophisticated and the most European work in Sucre is the splendid stone portal, a triumphal arch with a niche in the center of its broken pediment. Three open arched niches for bells build the composition upward to a climax at the top. The bold rustication of the stone wall and the breadth of scale also contribute to a virile and majestic effect. The Doric order is used throughout with very deep cornices, the latter, a peculiarity already noted in the chapel of Guadalupe. The façade of the hospital appears by its style to fit into



FIG. 15. — S. Bárbara, Façade.
Sucre.

the first half of the XVII Century. Yet the writer can only suggest various possibilities for dating, knowing that chronology in colonial art is extremely erratic, and that it can only be securely established by ample documentation. The hospital, because of its correct European design, might have been the prototype followed by provincial masters in the chapel of Guadalupe and the main façade of the cathedral. On the other hand, it may be later than these works, and represent the rebuilding of the hospital by the brothers of S. Juan de Dios, after 1663. Only further historical information than is available at present will decide the matter with absolute certainty.

The consistent uniformity of the architectural style of Sucre in the XVII Century is, however, an undeniable fact, presenting no problem. That very uniformity makes any consideration of chronology all the more perplexing. The Doric order was preferred, not only in ecclesiastical buildings, but also in the most unpretentious domestic structures. The unusually deep cornices and the emphasis upon the architrave to the extent of making it very nearly a full entablature in itself strike a peculiar note in the façades of S. Miguel (fig. 11) and the chapel of Guadalupe (fig. 13). The open bell tower and the simple doorway of S. Clara fall into the



FIG. 16. — S. Lázaro, Façade. — Sucre.

general pattern of the school. S. Clara was founded in 1639²⁴. S. Teresa, established in 1665, has a bell tower and a convent portal of exactly the same type²⁵. One of the very best works of this category is the façade of S. Lázaro (fig. 16), added presumably in the second half of the XVII Century, to the mid-XVI Century church. The composition is clearly based upon that of S. Bárbara (fig. 15). The general disposition of the main elements remains the same, but at S. Lázaro rectangular pilasters replace the columns of the earlier work. Here too the smooth stucco wall over brick creates an effect of greater simplicity than the

boldly rusticated stone of the prototype. A striving for simplified moldings and contours predominates in the handling of detail. The emphasis upon projecting moldings, previously pointed out in the school of Sucre, results in an interesting play of shadows in the light of early morning or of late afternoon. The intensity of sun throughout the day makes the white walls glisten against the clear blue sky.

The façade of S. Lázaro (fig. 16) deserves recognition as one of the principal monuments of its period in Sucre. The side portals of S. Francisco, S. Domingo, and S. Mónica are similar enough to it to have been designed by the same master. The exterior of S. Francisco (fig. 17) is related and also very picturesque because of its small atrium of round arches. The fine classical tower and the principal doorway of the façade incorporate the typically sober elements of the Chuquisaca school. The earlier and unfinished tower at the left reveals a disregard, unconventional in the XVII Century, for symmetry. Perhaps the Franciscans ran out of funds and for that reason never rebuilt the old tower to match the new. The

24. DIEGO DE MENDOZA, *Op. cit.*, pp. 72-75.

25. J. C. SERRUDO, *Op. cit.*, pp. 261-265; repr. in : *Chuquisaca*, pl. 51; VIGNALE, *loc. cit.*, p. XXXIII, states that a lay-brother, Pedro de Peñaloza, directed the work in 1662, "at the end of the century." Apparently there is a typographical error in the date.

last step was to finish the doorway on the right front, probably about 1800, judging by the close relationship in style to the monastery portal of S. Felipe Neri, dated in that year. The high spirals, the sun face, and the cusped profile of the arch constitute a personal type of provincialism, more frequently met in domestic structures.

The last example of the classical style of Chuquisaca, which we have traced in these XVII Century portals, is the façade of the chapel of S. Juan de Mata, attached to the cathedral. It was founded in 1718 by a donation of the bishop, Morcillo Rubió de Auñón, as previously noted. That fact is confirmed by his shield, located just over the doorway. The narrow band of notched ornament, reminiscent of dentils, is the chief innovation here. The rectangular shape of the moldings, although common enough in Hispanic art, does not occur elsewhere in this style of façade at Sucre.

No better demonstration of the strength and independence of colonial art in Bolivia can be sought than this fine series of ecclesiastical monuments. This becomes still more convincing when one considers that the side portal of Sucre Cathedral (1683) had no influence whatsoever upon the local school. Yet it is the most prominent in the city because of its location upon the Plaza Mayor and because of its importance as part of the cathedral (fig. 18). The reason for its failure to receive local acceptance lies in the heavily laden style which is contrary to local taste, as exhibited in the numerous works just studied. If González Merguete designed the portal, then his activity in Sucre was probably limited solely to the cathedral before he moved to Córdoba, in Argentina²⁶. That would



FIG. 17. — S. Francisco, Façade. — Sucre.

26. See footnote 16.

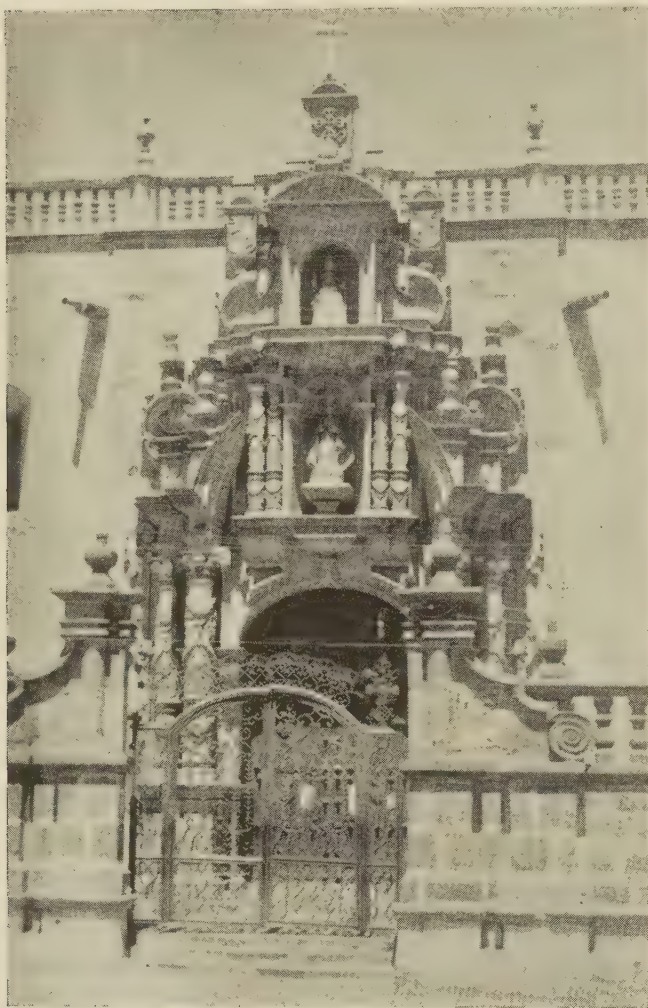


FIG. 18. — Cathedral, Lateral Portal. — Sucre.

also help explain why the style of the lateral entrance is an isolated phenomenon. Other local architects certainly showed good judgment in not imitating it. The composition, in the writer's opinion, is heavy, clumsy, and confused. The ornament carved upon the columns of the second story is coarse, and the suggestion of draped curtains in both stories is better suited to Baroque sepulchral monuments than to buildings. The concept is Baroque, but very heavy-handed. The only work in Sucre to which it shows any relationship is the main entrance of the cathedral (fig. 14), with which it has in common certain details, such as the large urnshaped pinnacles.

In the two articles published here the writer has traced the history and the style of Hispanic-Colonial religious architecture in Bolivia through the XVI and XVII Centuries. On other occasions he has studied different phases of Bolivian colonial art²⁷.

HAROLD E. WETHEY.

27. *Retablos coloniales en Bolivia*, "Anales del Instituto de Arte Americano", cuaderno 3, 1950, pp. 7-14; *La última fase de la arquitectura colonial en Cochabamba, Sucre, y Potosí*, "Arte en América y Filipinas", cuaderno IV, 1952, pp. 121-136; *Mestizo Architecture in Bolivia*, "Art Quarterly", XIV, 1951, pp. 283-306.

B I B L I O G R A P H Y

ARTHUR M. HIND.—*Early Italian Engraving*.—London, Bernard Quaritch, Ltd., for M. Knoedler & Co., New York, 1938 and 1948, XXVII-345 pp. and XXII-347 pp., about 1,400 ill. on 918 pls. in 5 vols. \$ 240.

It will be many years before conditions allow the publication of another such sumptuous print catalogue. Unlike paintings, architecture or decoration, prints have been the subject of very few really lavish publications. The first was ROVINSKI's catalogue of the etchings of Rembrandt and his pupils, published in St. Petersburg in 1890-1894 when there were funds for over 1,000 colotype illustrations. The second was MAX LEHR'S catalogue of the early German engravers in nine volumes of text and many volumes of plates, which was published with aid from the German government in 1908-1934.

MR. HIND's equally superb volumes are in some ways more remarkable than either of these, for they owe nothing to any government subsidy, but were made possible by the generosity of Felix M. Warburg, Lessing J. Rosenwald and M. Knoedler & Co. The first part of the work was published in an edition of 375 copies, of which 106 were destroyed by air raids on London. The second part therefore has come out in an edition of only 275 copies. It is too bad that such an indispensable book will soon be almost impossible to obtain.

MR. HIND has written in the great British Museum tradition that CAMPBELL DODGSON started in 1903 with his revealing catalogue of early German woodcuts. This means a minimum of guesses dressed up as connoisseurship, but a wide net to catch human and historical implications.

So MR. HIND has supplemented the usual catalogue data with notes on customs, hagiography and the publishing conditions of the Renaissance. He has also reprinted all the important documents and inventories, many of which have lain half hidden in inaccessible periodicals. His orderly compilation of notes is among the most extensive ever gathered by one man on any phase of art.

MR. HIND's publication has cost more than the rag paper and clear printings. It cost a lifetime of study undisturbed by too many administrative distractions. Such dedication to a specialty and the scholarly fruits of it are becoming another luxury of the past whose lack leaves us the poorer.

By "early" Italian engravings MR. HIND means

the work done before Marcantonio turned the bulk of Italian printmakers to reproducing paintings by the great Italian artists. Marcantonio did an immense service to the Renaissance by making the work of Raphael and his contemporaries known throughout Europe, but the new demands of high art put an end to the whimsicality, frivolity and delightful waywardness that had enlivened the beginnings of Italian engraving. It is this freer and fresher time that MR. HIND has chosen for his subject.

The subject was worth the years of care that MR. HIND has put on it. As one thumbs through some 1,400 large reproductions one cannot help being caught by the inventiveness, the charm, and at times the supreme beauty of these XV Century engravings. They take one straight into the mind of the average Italian of the Renaissance, and show what clothes he wore on Sundays, what kind of girls he ogled, and how he displayed merchandise in his shop. Today's average man is rammed down our throats daily (*Life* has seen to that) but in Renaissance Italy he is hidden by outstanding geniuses. We have a detailed idea of Dante and Michelangelo, but only a hazy notion of their tailors and grocers.

In 1550, when VASARI wrote contemptuously of Italian prints, he despised them with an eye glutted with hundreds of Italian drawings that are lost today. If we had some of the many large drawings that Mantegna made we would certainly prefer them to the copies engraved by his associates which we prize so highly for lack of better.

In VASARI's contempt for old Italian prints there was also something of the Italian antipathy for things touched by a machine—an antipathy that we can no longer afford. As a matter of fact, the lesser early Italian engravings are happier in their well considered delicacy than the minor Italian drawings, which often seem merely sleazy. The Florentine engravers made pin-up pictures and candybox tops into minor but enchanting works of art. Except in Athens during an equally brief period, the average European never had everyday things created with more artistic intelligence.

The Italian prints that MR. HIND reproduces have a greater range of interest and amusement than could be found in a comparable selection of early German or French prints. Although printing techniques were invented by Chinese and Germans, it was the Italians who discovered many of the uses to which prints could be put in the service of decoration, science, archeology, news reportings, map making, etc. The

Italians cared as little about inventing print techniques as Shakespeare cared about inventing plots. Both took other men's inventions and showed what could be made of them.

Only a few decades after Rhenish goldsmiths had scratched the first tentative engravings, Mantegna started on the first lot of large copperplates. His engraving showed for the first time in art that black-and-white need not be a matter of silhouette (as it is in Greek pottery) but can have a richness as satisfying as colors.

From Mantegna's discovery a path leads straight to Rembrandt's black-and-white. The seven prints that Mantegna engraved with his own hand are the first printed pictures that do no look quaint or charming but stand firmly by beside any works of art whatever. They rank, in fact, with the greatest drawings, and have never yet been surpassed among Italian prints.

MR. HIND's volumes of illustrations are the first to set these masterpieces in the great body of contemporary work out of which they rose, and which they helped to develop.

A. HYATT MAYOR.

DANIEL BERKELEY UPDIKE.—*Printing Types, their History, Forms and Use, a Study in Survivals*.—Second edition, published by Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1951, two vols: XL + 292 pp., XX + 326 pp., with 367 ill. \$12.50.

Superlatives have been almost exhausted by reviewers and critics alike in their acclamation of *Printing Types* since its first appearance just thirty years ago. It has been described as "monumental," "definitive," "typographic bible," "classic," "encyclopedic," and "the greatest contribution of our times to the study of typography." It has been credited with single-handedly stimulating the revival of forgotten, old but sound type faces; with giving impetus and direction to a typographic movement.

With the publication of the second edition it seems fitting that we adjudge these hosannas of yesterday as we reexamine the purposes and content of the two volumes in the light of today.

Its purpose is most apparent. It is, as the subtitle states, a study in printing type survivals; a history of typographic forms and how they were used in the past.

The book is a direct outgrowth of lecture notes used in UPDIKE's courses on *The Technique of Printing*, given in the Graduate School of Business Administration of Harvard University, during the years 1911 to 1916. Six years later these notes were recast for publication and added to in each of the four subsequent printings.

In his preface to the second edition, (anent its purposes) UPDIKE says: "One value of *Printing Types* has been to provoke interest in a subject generally considered dull and to tie the typography of various times to the life about it, but its chief value is its use as a springboard from which more adventurous souls have plunged into deeper waters than I have enough skill, patience or knowledge to embark upon."

Quoting WILLIAM BLADES, UPDIKE goes on to say that he prefers no claim to originality... "but rather rest the utility of what I have to say upon the advantage of bringing to one focus a number of facts hitherto scattered through a number of books, and, by consequence, but partially known."

His introduction tells us that he stresses the historical, artistic and literary aspects of printing to counter the vast amount of technical writing on type already available, so as "to supply a basis for the intelligent appreciation of the best printing types through the study of their history, forms and use... and the practical application of this judgment is developed in suggestions as to the choice of types for a composing room." Further on, as added support for such study, he says: "Excuses made for not printing better today are, it is hoped, demolished in a paper on industrial conditions in the past."

It was the author's hope that the book would aid in distinguishing the various type families one from another, and help one to "choose intelligently the form of letter which, allowing for diversity in taste, is the most suitable to employ in any particular kind of printing."

The content of *Printing Types* has been variously acclaimed not only as a "masterpiece of scholarship and research," but as something that "established a philosophy of typographic history." One can best learn how this has been accomplished by referring to the twenty-four chapter headings.

The first three chapters deal with the invention of printing; the cutting and casting of type; a font of type and its case; the measurement of type; supplemented by a short account of the Latin alphabet and those manuscript book hands which have most influenced type forms.

Chapters four to twenty-two comprise a study of the chief varieties of type in use in the XV Century, and from 1500 to 1800 in Germany, Italy, France, the Netherlands, Spain and England. To cover the XIX Century, Bodoni, Didot and the faces of Wilson are discussed, with the tenth chapter tucking in a word on type specimens.

Following this is a hearty section on the English and American revival of older type forms and the influence of this revival on the printing of today.

Chapter twenty-three deals with the choice of types for a composing room; and the last chapter with industrial conditions of the past and their relation to the printer's problems today.

The 367 expertly chosen illustrations and plates are taken chiefly from books in the Harvard College Library or from books in the author's own collection.

Time and our exacting authorities have stilled any doubts one might have entertained as to the scholarship of *Printing Types*. CARL P. ROLLINS, then printer for the Yale University Press, called it "the most important book on type which has appeared for a quarter of a century." SIR FRANCIS MEYNELL, Director of the renowned Nonesuch Press of London, went even farther and said it was the most important book yet published on the history and meaning of fine printing. BRUCE ROGERS, eminent American typographer, felt that the book had sprung at once into its rightful position as a classic on the history and art of typography. "Never before, to my know-

ledge," declared BRUCE ROGERS, "has such exhaustive research been conducted with such discriminating taste." STANLEY MORISON, of England, our greatest living type historian, said it was "unique in its interest and in its execution... the consistent high level of its erudition is amazing."

As to whether it accomplished what it set out to do, small doubts assail us. DR. HELLMUT LEHMANN-HAUPT, formerly of the Gutenberg Museum, Mainz, of Columbia University, and presently of the New School of Social Research in New York City, in an oblique fashion, to be sure, implied what has been in the minds of many. In his *Seventy Books about Bookmaking*, LEHMANN-HAUPT commends *Printing Types* to students, stating: "We have no more thorough book on printing types than the two volumes by D. B. UPDIKE; however, there are occasions when one needs something on a less ambitious scale, something by way of an introduction, *easily read and understood*." (The italics are mine.)

The plain fact is that students of typography, and serious ones at that, find the book hard going, hard to read and to understand. If we look upon it as a textbook, a book "to provoke interest in a subject generally considered dull," we who have made it required reading to adult students of typography, must necessarily find it unacceptable.

The fault is common to a host of scholarly works. The book is written by an exacting scholar for other exacting scholars; no concessions are made; there is no stepping down to meet the student half-way. Its precise, formal wording and strait-laced presentation of factual material mirrored UPDIKE's own personality. A repressed man, who feared exhibitionism more than the plague and who had no patience with what he called experimental vagueness, UPDIKE lived out his life with puritanical reserve.

Rudolph Ruzicka, wood engraver and type designer, UPDIKE's good friend of long standing, on first meeting the gentleman thought him arrogantly opinionated, overly concerned with the genealogical and social backgrounds of the people he met.

For a printer, and one who earned his living at printing, he showed a most unnatural interest in the technical aspects of the craft. "No one," he wrote at the time he was working on *Printing Types*, "was ever more interested in the results of the work of a printing press than I am; and I am sure that nobody who was so much interested ever knew so little about the workings of the machinery."

RUZICKA recalls in his *Fragments of Memory* that a visitor, ushered through the Press, always too hastily, must have been struck by the master's indifference to the presses and type cases which were passed by almost as if they did not belong to him.

W. A. DWIGGINS, in his essay in the "Fleurion", No. 3, in speaking of the style employed by UPDIKE in his planning of books, says: "It is cool, vigorous and assured. Its lapse... is into a region not quite warm enough for unacclimated skins."

These are all indices of small flaws in the great man's character, reflected in *Printing Types* and confirmed in SIR WALTER RALEIGH's aphorism, which UPDIKE himself so liked to quote: "Write... and you write yourself down whether you will or no."

Appraising perspective the further purposes of the book, we find that it most decidedly has stimulated other investigations into type. Such researchers as STANLEY MORISON, A. F. JOHNSON, MRS. BEATRICE WARDE, DOUGLAS MCMURTRIE, LAWRENCE C. WROTH, have used it as a springboard. Such works as MR. KEYNE's volume on Pickering, MR. MARROT's study of Bulmer and Bensley picked up where UPDIKE left off. Interest in type specimens was aroused as a means of study sources. BURELL & GARNETT's *Catalogue of Typefounders Specimens*, AUDIN's *Livrets typographiques des fonderies françaises créées avant 1800*, and GUSTAV MORI's work on *German Specimens*, all profited, I am sure, by UPDIKE's work.

The claim that *Printing Types* gave impetus and direction to a movement of typography might also be called valid. Typographers did turn back to tradition in the Twenties and Thirties. Its preaching, its disciplined sobriety, acted as a steadying influence on the bizarre, the "modernistic" trend of the Twenties. It moved many a printer to thoughtful examination of the type in old books and careful examination of the type faces in his composing room. Interest in the revival of XVIII Century faces such as Bulmer, Bell, Oxford and Baskerville may in part be attributed to UPDIKE's researches and to his skilled use of these faces at the Merrymount Press.

All this we now know and as we sum up MR. UPDIKE's achievement we can say with the unsigned reviewer in "The American Printer": "To praise this great work by America's greatest book printer and printer-scholar at this late date would be idle." For despite its slight weaknesses, its many strengths will always command our respect and for these we all give thanks.

EUGENE M. ETTEBERG.

Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Vol. VI: WALTER WILLIAM SPENCER COOK and JOSÉ GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950, 404 pp. with 444 ills.

The co-authors of this book are especially well-qualified for their task. DR. WALTER W. S. COOK's interest in Spanish Romanesque painting, as manifested both in articles and in the classroom at the Institute of Fine Arts of New York University, dates back to the 1920's; and MR. JOSÉ GUDIOL RICART has in the course of many years collected a great deal of information and graphic material on the art of the period. Their book—a thorough piece of work—is devoted, after a brief and clear introduction which will undoubtedly be much appreciated by the reader, to a full discussion of Romanesque painting and statuary in Spain.

The treatment of each art is divided according to media, and follows a geographical order. The authors, entirely familiar with their subject, give in an orderly manner factual information on the works they discuss, and explain their iconography. At the same time, they endeavor to make clear the significance of

interrelations uniting different works or groups of works.

This volume of *Ars Hispaniae*—richly illustrated and with a satisfactory bibliography appended—will, no doubt, be welcomed by all those interested in Romanesque art.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

ELIZABETH RIEFSTAHL. — *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*. — New York, Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Brooklyn Museum, 1944, 56 pp., 56 ills.

ELIZABETH RIEFSTAHL. — *Glass and Glazes from Ancient Egypt*. — New York, Brooklyn Museum, 1948, 24 pp., 34 ills.

For both the casual museum visitor and the student, it is indeed fortunate that museum booklets like these are being done by such capable people as ELIZABETH RIEFSTAHL.

Presenting documented information in an interesting text, the author links today's glass—an ever-present medium for use and expression—with its earliest beginnings: the glazes applied by prehistoric Egyptians over 5,000 years ago, and the vessels made entirely of glass by their descendants. Lucid analyses of technical processes and their historical development are illustrated by numerous reproductions of objects in the Brooklyn Museum's fine Egyptian Collection.

In her other volume MRS. RIEFSTAHL gives a preliminary discussion of what constitutes the dress of men and women in Ancient Egypt, and then goes on to explain the various textile patterns and the use of color, noting that Egypt is the land from where come "the earliest surviving patterned textiles from any part of the world."

Too many people associate the art of the Ancient Egyptians only with the great monumental sculptures. These booklets on their glass and textiles help to provide a more comprehensive view of their era and their talents.

IDA E. BROPHY.

Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek, 1947. — D. A. Daamen N. V., The Hague, 1947, 260 pp. ill. Bound f. 22.50.

Fifteen art-historians have each contributed an article to this year-book presented on his seventieth birthday, to Willem Martin, beloved scholar and professor at the University of Leiden. Edited by J. G. VAN GELDER and S. J. GUDLAUGSSON, the material includes studies on architecture, painting, sculpture, and the industrial arts, each being accompanied by many good illustrations. So that more may be led to enjoy these interesting articles a summary in English is given of the fourteen articles which appear in Dutch.

Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek
English Titles of Articles:

1. H. E. TER KUILE. — *The Great Brabant Basilica in the Northern Netherlands*.
2. K. G. BOON. — *The Heritage of Aelbert van Ouwater*.
3. H. E. VAN GELDER. — *Moro's Goldsmith*.
4. A. WELCKER. — *The Genesis of Goltzius' Creation*.
5. W. STECHOW (written in English). — *Esaia's van de Velde and the Beginnings of Dutch Landscape Painting*.
6. H. GERSON. — *The Master P.N.*
7. R. VAN LUTTERVELT. — *Joost Cornelis Droochsloot and his Pictures for the St. Barbara and Laurentius Hospital in Utrecht*.
8. V. BLOCH. — *Two Unknown Works of Georges de la Tour*.
9. H. VAN DE WAAL. — *Hagar in the Wilderness Represented by Rembrandt and His Pupils*.
10. J. G. VAN GELDER. — *P. Rottermond in England*.
11. S. J. GUDLAUGSSON. — *Bredero's Lucelle Represented by Some XVII Century Painters*.
12. J. K. VAN DER HAAGEN. — *A Tradition Restored*.
13. W. C. BRAAT. — *A Medieval Sword with Inscriptions*.
14. J. W. FREDERIKS. — *Engraved Gothic Knife-Handles*.
15. G. T. VAN YSSELSTEYN. — *The Postponed Jubily*.

I. E. B.

THE OLD GOTHIC PORTAL

OF

THE ABBEY OF CHARROUX VIENNE

Were it not for the crass vandalism which destroyed it in great part beginning with the suppression of the monastery in 1760-1762 and throughout the XIX Century, the original abbatial church of Charroux (Vienne) would be listed as a monument of primary importance in all the big archeological and art-historical textbooks. It would serve as a basis for the broad comparisons which might have brought about a definition, richer and more subtle than the current one, of the various characteristics of Poitevine Romanesque architecture. Indeed, the rotunda with its three concentric aisles of which nothing is left except the central nucleus—of singularly impressive height—has made of this church one of those exceptional monuments that defy too rigid classification and too sharp definition.

Charroux would also be known for its big Gothic portal decorated by a tympanum carrying the *Last Judgment* and by arches filled with small statues. Our purpose here is to study the remains of that tympanum.

A bit of good fortune, that only slightly compensates for the almost complete destruction of the monument, is a written document informing us of its probable date.

By an act dated February 28, 1270, the monks of Charroux obtained from Hughes XII de Lusignan,

Count of the Marche and Angoulême, the grounds they needed for the completion of the church entrance: "... *nos volumus et expresse consentimus quod pilaria incerta ante portas dicti monasterii perfectentur, cum opere incepto plenarie, ita quod impedimentum aliquod, perturbatis, inhibitis vel contradictio non fiat in fabrica eorundem...*"¹ It may well be that the expression "*pilaria incepta ante portas*" applied to the porch cut through by arcades, wherein the portals proper were sheltered and which rather considerably jutted out in front of the façade. We may figure that the construction of this porch followed closely in time that of the portals which it was intended to protect against inclement weather. This would date the portals a few years prior to 1270.

Before it was demolished the façade of Charroux was the subject of a fairly accurate description by an XVIII Century scholar, Dom Fonteneau². Moreover, a record of what it looked like at the beginning of the XIX Century is furnished by a lithograph (fig. 1) (found in a book by Mr. Thiollet, *Op. cit.*, published in 1823³). The accompanying description of that lithograph differs on a few points from the one by Dom Fonteneau.

In front of the large square belfry rising over the western part of the

nave, there were three big portals, with semi-circular arches and all of equal height, the middle one being 10 m 75 wide and the two others 6 m 50 wide. They do not look as if they had been crowned by gables, especially since their framing arches were also to have served as wall-arches to support the ogival cross-ribs of the porch. On the other hand, the unusual depth of their arches is striking. On the side-portals, these arches were preceded by real pointed tunnel-vaults; then came the string-course of foliate ornamentation. (The descriptions by Dom Fonteneau, M. Thiollet and Amédée Brouillet, *Op. cit.*, are all in agreement on one point: the arch-stones of the side-portals had no statues⁴.) With regard to these side-entrances, no mention of tympana is found; the jambs, at least those of the right-hand portal, had niches long since deprived of their statues.

Against the buttresses between the central portal and the side ones, leaned the sculpted effigies of Charlemagne and Roger, Count of Limoges, the benefactors of the abbey at the end of the VIII Century. The heads of both figures and the inscriptions identifying them are now in the lapidary museum of the abbey. There were carved canopies and open-work aedicules over these statues.

Thiollet's lithograph gives a gen-

eral view of the middle portal with its small statues in the string-courses of its arches, the five large niches in its jambs, deprived of their statues, and, finally, the tympanum with the *Last Judgment*. It also shows the beginning of the vaults of the porch and the left-side arch of the latter.

Of this majestic ensemble there is left to-day *in situ* nothing but the meager remains of architectural elements hidden by spiritless impersonal houses. But important fragments of the tympanum and, especially, about forty of the small statues from the arches have escaped destruction. All these elements have now, fortunately, been grouped together again in Charroux, including even those which had, for a time, been transported to the Louvre Museum in Paris, or to Poitiers. (To Poitiers were transported the inscriptions concerning Charlemagne and Roger⁵.) Since 1950, thanks to the enlightened care by the staff of the Monuments Historiques administration, and more particularly by MM. Auzas and Froidevaux, all these fragments and objects have been given a most remarkable display in the capitulary room of the Charroux Abbey (fig. 15 and 16). It enjoyed the special interest of the members of the Archeological Congress gathered at Poitiers in June 1951^{5A}.

As early as in his *Notes on a Trip to Western France*, Prosper Mérimée expressed himself in laudatory terms on the big figure of Christ (fig. 12) on the tympanum which he at first believed to be some copy of an ancient statue of Jupiter! As damaged and disfigured as it is, it is still a magnificent piece of sculpture. 1 m 85 high, the Savior sits on a seat the top of which has foliated ornamentation; his feet rest on the aspic and basil; an ample robe is draped around his legs; the open arms, frankly separated from the body, allow us to see his torso, whose right side is naked, showing the wound made by the spear; the face with the curly beard has a noble expression under the hair parted into wavy bandeaux. The border of the tympanum is decorated with fig leaves. In rather strange contrast, the remaining fragment of the *Resurrection of the Death* shows a much less elaborate technique. The relief is relatively weak and the material itself, a yellowish stone, is somewhat different. According to

Thiollet's engraving, the *Resurrection of the Death* would have occupied a single register, immediately under *Christ the Judge*. According to this document and the above-mentioned descriptions, the statue of Christ was surrounded by standing or kneeling angels, announcing the Judgment on their trumpets or carrying the attributes of Passion. Thus, the tympanum of Charroux would not have included the usual figures of the Virgin and St. John nor the Separation of the Blessed from the Damned.

To study the arches which were decorated with statues and their remaining fragments, we shall follow the descriptions made prior to the demolition, proceeding from the outside in, that is, in other words, from the great opening arch to the tympanum.

The first arch was decorated with fourteen statues of kings, most of them carrying scepters. Several survive (fig. 2 to 6): young, beardless men, they often smile and wear their hair long beneath their crowns. Their rather varied poses are treated with naturalness. The one with his left leg raised so that his foot rests on his right knee (fig. 2) has the pose of a sovereign lover of justice⁷; his well-rounded face is, however, enlivened by a smiling, delicate verve. Others, on the contrary, display a more solemn attitude and a more manly expression. All of them had their feet resting on the canopies with tri-lobed gables sheltering the statue immediately below, and were of an average height of 66 cm. The block against which each was backed had a twisted almond-shaped torus molding. The profile of the curve of the block helps us to distinguish those belonging to the right from those to the left.

The same measurements apply to the statues of the mitred abbots which come from the second arch (fig. 7 to 10) containing fourteen of these statues. They are clearly by the same hand as the statues of the kings but with more solemn attitudes. In one instance (fig. 7) the triangles separating the gables from the canopies are decorated with curiously stylized faces. Also to be noted is the fact that the incurved stones behind the abbots have neither twists nor tori.

A bust of Christ, emerging from foliage, and that of an angel were to be found at the keystone of each of

these two arches. These carved blocks, visible on the Thiollet engraving, are preserved at Charroux. The arms are broken and it is no longer possible to check on the accuracy of Dom Fonteneau's description, according to which one of these figures held a globe in each hand; it was accompanied by the dove of the Holy Ghost. The learned Benedictine of the XVIII Century saw in it, as in the Christ of the tympanum, a figure of the Eternal Father.

Beginning with the third arch, Dom Fonteneau's description no longer agrees with that of Thiollet. Dom Fonteneau mentioned in all nine arches ornamented with statuettes; two, he writes, had already disappeared. Thiollet, describes only five arches with figures, this number being confirmed by his lithograph. Actually, his text is clearer than that of the Benedictine.

In the absence of more precise information, it is in the third row of figures—which included "men [?] and women carrying vases and bowls as offering"—that we shall range the little statues, often delightfully treated, of the *Wise and Foolish Virgins*. It seems that the sculptor brought particular tenderness to the modeling of these charming, delicate and supple feminine figures boldly set out from the block—at times calm and dignified, at others smiling and mischievous. One of the *Foolish Virgins*, quite a socialite in her looks, wears a cylindric toque with chin-piece.

Then come "various saints in the process of reading." To be more precise, these are prophets, with grim, almost brutal faces, sometimes wearing pointed bonnets (fig. 13 and 14); they unrole phylacteries (fig. 11). The last arch described by Thiollet showed the twelve apostles. Saint Andrew holds a cross and Saint Peter his key. The evangelists carry books.

**

The interest of this posthumous evocation would be tenuous indeed if it amounted to nothing more than an unfortunately fragmentary description. It may be of some value to discuss here at length the problem of the diffusion of themes and forms that were brought about thanks to the presence in Poitou of an ensemble of this importance in the second half of the XIII Century. Indeed, south

of the Loire, Gothic portals decorated with figures were even more rarely to be found, and the theme of the Last Judgment was represented in only isolated cases. After 1213 we do find on the west portal of Saint-Martial of Limoges a *Majestas Domini* (Christ in Majesty?), but whether it was painted or sculpted is by no means easy to determine.

Chronologically, Charroux should be intercalated between Saint-Martial of Limoges and the Cathedral of Poitiers which, it is believed, did not receive its three sculptured portals until the end of the XIII Century.

However, Charroux and Poitiers bring particularly strong evidence, of the power of diffusion toward southern France of the artistic forms characteristic of the northern countries. In this respect, the case of Charroux is even more striking than that of Poitiers. Indeed, it was fairly normal for the Gothic achievements of Poitiers to end up in historiated narrative portals. At Charroux we find, more particularly, a remodeling of a Romanesque façade aimed at bringing to it an iconographic ensemble conceived in the new style.

True, these northern influences may have been brought about by the binding of Poitou to the crown, these ties having been particularly close at the time when the administration of the former county became an appanage entrusted to Alphonse, brother of Louis the Pious, who held it up to 1271. But we would be doomed to remain in the realm of vague generalities did the history of the abbey not bring us more precise information.

Indeed, charts afford us the means of noting an appreciable number of outbuildings located in the diocese of Rheims, Beauvais and Thérouanne. In the latter, the Abbeys of Andres and Ham-les-Lillers were held under strict allegiance to Charroux.

These bonds occasionally called for traveling on the part of Poitevine abbots; an act of Innocent III (April 12, 1211) invited the Abbot of Charroux to either delegate somebody or come himself to Andres. Before then, in 1084, Abbot Fulcrade came to the consecration of the Abbey of Ham, dedicated, like Charroux, to the Holy Savior. Ham had just been founded by Ingenuaud de Lillers who, returning from a pilgrimage to Compostella, brought along some Benedictine monks from

Charroux, where he had stopped on his way back.

A curious detail is that there was at Ham an equestrian statue with a figure lying under the feet of the horse—quite in line with the effigies of the *Constantines* on the Poitevine Romanesque façades. Tradition had it as representing Ingenuaud de Lillers inadvertently killing a child—an accident that might have motivated the trip to Spain and the founding of the monastery. (At Parthenay-le-Vieux, in the Deux-Sèvres, a local tradition offers a similar explanation for the presence of a sculpture of a man on horseback on the façade of the church⁹.) But it is very tempting to assume that the idea for the sculpture of the man on horseback found at Ham came from Poitou through the monks of Charroux. It is not known whether a sculpted effigy of *Constantine* existed in the big Poitevine abbey, but there was one—now badly damaged—on the façade of Civray, not far from there. (We must warn our readers not to confuse Ham-les-Lillers in the Pas-de-Calais, with Ham in the Somme¹⁰.)

It would appear therefore that the relations between Charroux and its northern possessions could well have had notable artistic consequences as early as in the Romanesque period. Influences were then moving from the South northward. In the XIII Century, at the time of the flowering of great Gothic sculpture in the north, a kind of reverse shock took place. Charroux decked itself out in a monumental dress until then foreign to the Poitevine region, and coming from the North.

From where exactly? Certainly, at the sight of the picture of the great portals of Charroux, with their deep splaying and multiple arches, one thinks of the admirable façade of Amiens. In detail as well as in style, in the delicately smiling expression and in the broad treatment of the statues of Charroux, there is an obvious relationship to the figures on the arches of the portals of the great Picardian cathedral. On the portal of the Savior, a figure playing the harp (on the second arch), has his left leg crossed over his right knee in the same manner as that of one of the kings of Charroux.

One would also be tempted to compare the great Christ of the *Last Judgment* at Charroux (fig. 12) with

one of those found enthroned at Amiens, Laon or Rheims.

But, in order not to yield to a preconceived idea, one must also remember the monuments that have disappeared. They are, unfortunately, numerous in the region with which Charroux had connections.

At Ham-les-Lillers there was a Holy Savior "seated in an armchair in the ancient manner... in half-relief," which we wish we had known. In the South crossing of the Cathedral of Thérouanne, razed to the ground in 1553, there was a portal with sculpted figures. A drawing preserved in the archives of the Pas-de-Calais gives a general silhouette of it. A *Christ in Judgment, between the Virgin and Saint John*, was to be found at the top of the gable. These statues, mediocre in style, escaped the general destruction and are today in the Cathedral (former collegiate church) of Saint-Omer where they were taken in 1553¹¹. They should, incidentally, be later in date than Charroux, the transept of Thérouanne having been completed during the episcopate of Henri des Murs (1276-1286). But Saint-Omer also has a portal with the *Last Judgment* which opens on the South crossing and which must have been finished in 1263. Did not the old Cathedral of Arras also have a portal with sculpted figures dedicated to the *Death* and the *Crowning of the Virgin*¹²?

The appearance of the great Gothic sculpture at Charroux consequently finds a relatively precise explanation in the history of the abbey. Along with this artistic trend there traveled the theme of the Last Judgment which settled down at Charroux before developing into a more complete form at the Cathedral of Poitiers. The sculptures of that façade would seem to date from the end of the XIII Century¹³. Striking are the similarities between the two figures of *Christ* (fig. 12): personal expression of the face, treatment of the hair and beard, modeling of the torso and style of the drapery. No less perceptible are the relationships between Charroux and Poitiers: in the busts of Christ which decorate the keystones of the arches, and, more particularly, in one of the witnesses of Charroux, blessing with

his right hand, and his counterpart on the third arch of the central portal at Poitiers. Similar comparisons can be drawn between the abbots at Charroux and the bishops at Poitiers who partly fill the arches of the side portals; many of them, alas, now appear beheaded. There is no royal series at Poitiers. However, certain prophets on the central portal of Poitiers are related to those which remain at Charroux.

The resemblance is even more obvious between the first of the *Foolish Virgins* at Poitiers (on the right portal going upward from right to left) and one of those at Charroux: same supple treatment, same dress tightly drawn and outlining the shape of the body, same mischievous expression.

It is not to be excluded that the

same sculptor could have executed some of the figures at both Charroux and Poitiers.

The common origin from which these two ensembles seem to have derived is evidenced through yet another detail. At Charroux, old descriptions indicate that the trumpet-blowing angels accompanying the figure of *Christ the Judge*, were kneeling. They are also kneeling at Poitiers. And this feature has been mentioned nowhere else but in Saint-Omer¹⁴.

Let us note, however, that the *Last Judgment* at Charroux, which lacked the *Separation of the Blessed from the Damned*, was not as complete as that at Poitiers, but shared the same particularity with a similar scene at the monolithic church of Saint-Emilion and the cathedral of Bor-

deaux. As far as our knowledge of it goes, we feel entitled to consider it as an important stage in the general migrations of artistic forms that took place in the second half of the XIII Century between the North and the Aquitain South.

(The present article, written and submitted to the "Gazette des Beaux-Arts" as early as in 1939, just before the war, was revised by the author for the purpose of this forcibly delayed publication. In particular, the author made it a point to pay tribute to the work done in Charroux through the care of the French Services of Historic Monuments, adding also some corresponding documents to the original illustration of his article.)¹⁵

RENÉ CROZET

RUBENS ET CAMBIASO

Pendant l'été 1607, au cours de son voyage en Italie, Rubens fut rappelé de Rome pour accompagner son protecteur, le duc Vincent de Gonzague, de Mantoue, qui allait passer l'été à Sampierdarena, près de Gênes, afin d'échapper à la chaleur estivale de Mantoue.

Rubens consacra surtout son séjour à Gênes, où il est resté de juillet à septembre de cette année, à une occupation des plus vivantes. Il se voua, en effet, à l'exécution de dessins d'après les plus beaux palais génois — des vues extérieures, des plans et des coupes transversales — dans l'espoir de pouvoir en faire profiter plus tard le développement et le progrès de l'activité architecturale de sa propre patrie.

Faisant partie de l'entourage du duc, qui était invité à séjourner dans plusieurs de ces palais, Rubens fut

accueilli dans les maisons les plus fermées de la noblesse génoise, se créant ainsi des relations qu'il devait maintenir pendant de longues années après son retour d'Italie¹.

Ces quelques remarques suffisent à indiquer l'excellente façon dont Rubens avait su mettre à profit cette occasion de s'imprégner de l'atmosphère artistique génoise locale. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que son intérêt se soit porté sur le plus grand des artistes génois, à savoir Luca Cambiaso qui, moins d'un demi-siècle plus tôt, avait doté cette ville de magnifiques décorations — de fresques, de peintures de chevalet et même de sculptures — et qui avait été acclamé, comme le sauveur de l'art génois, tant par ses contemporains que par la littérature d'art locale ultérieure.

Ainsi, outre l'occasion que Gênes

lui offrait de recevoir des impressions visuelles de ce génie fécond, dont les œuvres pouvaient être admirées dans les églises comme dans les palais les plus importants, Rubens ne pouvait guère manquer celle de lire les nombreux panégyriques consacrés à cet artiste. Ceux-ci coulaient, en effet, à flot à cette époque, où la renommée de Luca Cambiaso était encore à son apogée.

Cette gloire ne devait d'ailleurs jamais s'éteindre complètement dans cette région, car Cambiaso devait y rester connu pour toujours comme le plus grand peintre de la Renaissance tardive en Ligurie.

Etant donné l'importance de Luca Cambiaso, l'utilisation des motifs puisés par Rubens dans son œuvre ne saurait représenter, de la part de ce dernier, qu'un hommage bien mérité et non moins justifié que les

emprunts faits par Rubens à l'art du Corrège, du Titien et de Michel-Ange.

✱

La découverte peut-être la plus étonnante qu'on puisse faire en suivant cette ligne d'enquête est celle de l'emploi par Rubens d'un motif tiré de la fresque du magnifique plafond de la Villa Imperiali, à Terralba, près de San Fruttoso, représentant l'*Enlèvement des Sabines* (fig. 1).

Il s'agit du groupe où, au centre du premier plan de la fresque de Cambiaso, un soldat romain soulève une Sabine qui se débat (fig. 2). Rubens l'a repris, sans presque rien y changer, pour en faire le motif principal de sa peinture représentant l'*Enlèvement des filles de Leucippe*, qui est conservée à l'Ancienne Pinacothèque de Munich (fig. 3).

Au XVIII^e siècle encore, Anton Raphaël Mengs, devant l'*Enlèvement des Sabines* de Cambiaso, se souvient des *Loggie* du Vatican². C'était là le plus haut éloge que ce siècle pouvait octroyer à une œuvre d'art. Soprani, dans sa *Vie de Cambiaso*, applaudit à la complexité savante des groupements de personnages dans cette fresque, ce qui prouve à quel point Cambiaso avait conservé son attrait de grand novateur, jusques au temps même de Soprani (1612-1672). (Soprani a achevé ses *Vite* en 1667, mais elles n'ont été publiées que dans une édition posthume, en 1674².) Et nous pouvons aisément imaginer les lignes élogieuses que d'autres écrivains contemporains de Luca, ont dû dédier à cette fresque — éloges qui ont dû encourager Rubens encore davantage dans sa vive admiration de cette œuvre.

Rubens a eu recours à ce motif dès les premières dix années qui ont suivi son retour dans son pays. Ceci nous amène à la conclusion soit qu'il avait fait un dessin très précis de ce groupe, en le copiant d'après la peinture de Luca, soit, ce qui paraît plus probable, qu'il avait acquis un dessin de la main de Cambiaso lui-même ou une gravure sur bois reproduisant le groupe en question.

Il existe un dessin préparatoire par Luca Cambiaso pour la composition tout entière de la fresque de l'*Enlèvement des Sabines*, avec très peu de changements apportés par rapport à celle-ci et montrant nettement les savants groupements de personnages du premier plan. Ce

dessin est conservé au Victoria and Albert Museum, à Londres (N° D. 344; dessin à la plume et à l'encre de Chine; 7 1/2 × 16 1/2 pouces; anciennement dans la collection Jonathan Richardson Jr.). De plus, une gravure par B. Picart reproduit un dessin pour l'*Enlèvement des Sabines*, qui, au temps du graveur, appartenait à la collection de M. Vilenbroek, à Amsterdam.

Le maître génois nous a légué une très longue série de dessins des plus extraordinaires, beaucoup d'entre eux étant des études préparatoires pour ses œuvres principales, beaucoup d'autres étant de superbes fantaisies et des variations sur des thèmes qui ne devaient jamais voir le jour dans sa peinture. Toutefois, il existe aussi de nombreuses copies d'élèves et même des gravures sur bois datant du temps même de Cambiaso et qui ont dû probablement avoir été exécutées sous sa surveillance personnelle. Quelques-unes de celles-ci sont étroitement reliées à ses dessins et leur ressemblent jusque par la technique, les lignes incisées dans le bois de la gravure rappelant tout à fait les traits de plume des dessins, avec, en plus, du lavis, ajouté pour obtenir le modelé nécessaire. Certaines de ces gravures portent, en guise de signature, le monogramme d'un artiste anonyme, G.G.N.; d'autres ne portent aucune signature.

Cambiaso a dû vraisemblablement fournir des dessins exacts pour un certain nombre de ces gravures et, en ce qui concerne les plus belles de ces gravures, il a dû même ajouter, de sa propre main, le lavis de l'épreuve finale.

Il existe une gravure sur bois de cet ordre, représentant le groupe qui se trouve à droite, tout près du groupe central de la même fresque (fig. 4) et, chose curieuse, sur cette gravure, ce groupe est figuré de dos, tel qu'il serait vu par le cavalier qui se tient immédiatement derrière le même groupe sur la fresque. La présence de cette gravure porte à croire qu'il existait sans doute également une reproduction semblable du groupe central utilisé par Rubens. La gravure sur bois en question est conservée au cabinet des estampes du Metropolitan Museum, à New-York (don de J. Scholz) (fig. 6). (Je tiens à adresser mes remerciements tout particuliers à Mr. Hyatt Mayor, du témoignage d'intérêt et de bonté qu'il m'a apporté en voulant bien

mettre à ma disposition toute la documentation relative à Cambiaso, ainsi que les feuilles originales, que possède le Metropolitan Museum of Art³).

Il existe encore plusieurs dessins, la plupart par des élèves de Cambiaso, représentant soit des copies d'après la fresque de Terralba, soit des variations sur le thème de la même fresque. Un des plus beaux dessins de cette série, qui est le plus proche de l'original et qui est de Cambiaso lui-même est cependant sûrement celui du Victoria and Albert Museum, à Londres.

Un autre témoignage de la prédilection spéciale de Cambiaso pour le motif des Sabines se débattant et s'arrachant avec horreur de l'étreinte du soldat, nous est offert par plusieurs dessins présentant des variantes de ce thème. L'un de ces dessins, une *Diane couchée sur le croissant de la lune*, se trouve également au Metropolitan Museum of Art (don de C. G. Thompson, 1887) (fig. 5). Il répète l'attitude de la Sabine attaquée, avec des modifications très légères seulement dans la position des bras, ce qui change l'attitude exprimant l'horreur en une attitude de repos.

✱

A peu près à la même époque où il a peint l'*Enlèvement des filles de Leucippe*, ayant le modèle de Cambiaso présent à l'esprit, à savoir vers 1615-1620, Rubens a exécuté une *Sainte Famille* conservée au Palais Pitti, à Florence (fig. 8), qui de nouveau reflète indubitablement le souvenir de Cambiaso. Cette fois, il s'agit du tableau de Cambiaso, représentant la *Vierge et l'Enfant dans un paysage* adorés par saint Jean-Baptiste et par des anges, avec, au-dessus Dieu le Père veillant dans les nuages, une œuvre d'un charme extraordinaire, conservée à l'église de Nostra Signora della Cella, à Sampierdarena, près de Gênes (fig. 7).

La mention faite plus haut du voyage de Rubens, en compagnie du duc de Mantoue, à Sampierdarena au cours de l'été 1607, ne nous permet pas de douter un instant que Rubens ait vu cette œuvre. Soprani a parlé dans les termes les plus élogieux de la *Vierge et l'Enfant dans un paysage* de Cambiaso, ce qui nous donne une idée des éloges que cette œuvre a dû susciter de la part des contemporains de Luca. Dans ce cas,

Rubens répète le motif de la Vierge, qui ressemble à celle de Luca tant par l'attitude que même par le type. Là encore nous pouvons supposer que Rubens avait soit fait un dessin d'après Cambiaso, soit acquis un dessin pour cette composition, fait par Luca lui-même.

Il s'agit de nouveau d'un motif que Cambiaso prisait beaucoup, puisqu'il a repris la même Vierge, avec de légers changements, dans une peinture représentant la *Sainte Famille*, qui se trouve au Musée du Prado, à Madrid.

**

Il faut remarquer ici que l'attitude de la Vierge dans ces deux peintures de Cambiaso et dans la *Sainte Famille* de Rubens, semble tirer son origine, dans une large mesure, de la peinture dite la *Madone au chène*, conservée au Musée du Prado, à Madrid, qui porte la signature de Raphaël mais n'est qu'une œuvre de son école. Le motif de la Vierge a, de plus, été répété, parmi d'autres, par Giulio Romano, dans sa peinture du Louvre qu'on appelle la *Petite Sainte Famille*.

Rubens connaissait sans doute parfaitement tout ce qui touchait aux créations raphaëlesques. Cependant, l'analogie avec Cambiaso dans le type de la Vierge confirme l'hypothèse que c'est à lui surtout que Rubens pensait en peignant sa *Sainte Famille*.

Une autre *Sainte Famille*, conservée au Palais de Sans-Souci, à Potsdam, en Allemagne, et exécutée vers 1617, nous montre Rubens puisant, cette fois, à fond dans la composition raphaëlesque de la *Sainte Famille* au chène, en n'y apportant que quelques changements peu importants.

**

Il est intéressant de retrouver la marque infailible d'un autre emprunt

à un dessin de Cambiaso dans une peinture de Rubens représentant *Vénus et Adonis*, dont il existe plusieurs versions, la meilleure d'entre elles se trouvant à l'Académie de Dusseldorf, en Allemagne (fig. 10). Cette peinture a été exécutée vers 1609-1610, c'est-à-dire très peu de temps après le retour de Rubens d'Italie.

Le groupe de Vénus et Adonis semble avoir fait partie des thèmes préférés de Cambiaso. Le témoignage de cette prédilection nous est offert par plusieurs peintures importantes et par un grand nombre de dessins qui présentent toutes les variations possibles sur ce thème. La peinture de Rubens qui se trouve à l'Académie de Dusseldorf révèle une très forte ressemblance avec ces variations de Cambiaso sur le même thème. Et nous pouvons même signaler un modèle qui a pu servir d'inspiration directe à Rubens.

Il s'agit d'un dessin de Cambiaso qui existe en deux variantes dont l'une se trouve au British Museum, à Londres, et l'autre dans la collection de Miss Emily Poole, à Cincinnati, Ohio, aux Etats-Unis (fig. 9). On y trouve, en effet, la parenté la plus étroite, dans le personnage de Vénus surtout, avec la peinture de Rubens.

Comme ces créations merveilleuses de Cambiaso existent presque toujours en plus d'une version — et, souvent, en plusieurs copies dues à de très proches disciples du maître génois — il est plus que probable que Rubens ait connu ou même ait possédé l'un ou l'autre de ces dessins. Il a dû trouver la composition de Cambiaso assez nouvelle et suffisamment à son goût pour en tirer inspiration en vue de sa peinture.

**

Un autre exemple où un motif par Cambiaso a donné naissance à une peinture par Rubens, est fourni par

le tableau représentant un *Saint martyr, debout* (fig. 12), autrefois à A. S. Drey, à Munich, et datant d'environ 1606-1608, ce qui correspond au séjour de Rubens en Italie, y compris les mois qu'il a passés à Gênes.

Le motif du guerrier debout tenant une épée reparait fréquemment dans les fresques dont Cambiaso a décoré les palais génois et que Rubens a certainement dû avoir de nombreuses occasions d'admirer. Toutefois, plusieurs dessins reproduisant le motif en question lui-même existent également. Parmi ceux-ci, il y en a un qui est nettement de la main de Cambiaso lui-même tandis qu'un autre n'est qu'un travail d'école. Le dessin original était autrefois dans la collection Otto Wessner de St. Gall, en Suisse (fig. 11); la variante se trouve dans la collection du musée de l'Université de Yale, à New-Haven, Conn., aux Etats-Unis.

**

J'espère que ces lignes auront suffi à démontrer combien l'importance de Luca Cambiaso dépasse des cadres purement régionaux. A mesure qu'on développera l'étude de ce maître si plein de ressources, celui-ci ne manquera pas de s'imposer à nous comme un novateur des plus ingénieux et comme un précurseur important de l'expansion de l'art Baroque en Italie, de même qu'à l'étranger. Ainsi arrivera-t-on à mettre fin à la tradition critique inaugurée par Vasari qui ne voyait en lui qu'un disciple de Perino del Vaga ou, tout simplement, un maniériste génois. C'est à l'accomplissement de cette tâche que je vais me consacrer dans une monographie sur Luca Cambiaso, que je compte publier prochainement.

BERTINA SUIDA MANNING.

THE DECORATION AND FURNITURE OF MADAME RECAMIER'S BEDCHAMBER UNDER THE CONSULATE

At the end of the XVIII Century, the Chaussée d'Antin section had become the hub of the homes of the upper bourgeoisie, the financiers as well as the newly rich. New houses, elegant mansions surrounded by spacious gardens, were erected there in great numbers, making "the Chaussée d'Antin," as a writer of the time pompously exclaimed, "the promised land for all who aspire to achieve happiness. It is the Faubourg Saint-Germain of the new regime, with the difference that this new paradise of the acquired aristocracy is open to everyone, on the sole condition of conducting oneself nobly thus contributing to the common glory¹."

In the center of this wealthy district, the rue de la Chaussée-d'Antin—which during the Revolution became the rue du Mont-Blanc to commemorate the union of that region with France—was the main artery. A few years later it was to attract many a representative of the Imperial regime and even relatives of Napoleon I, such as Cardinal Fesch. It was lined with splendid homes and beautiful gardens, and one could see, at number 7, the mansion which was to belong to the banker Recamier.

It had been built by the architect Cherpitel for Necker, the financier.

Married to the banker Jacques-Rose Recamier, in 1793, at the age of fifteen, Jeanne - Françoise - Julie-Adélaïde Bernard, like her husband, originally came from Lyon. Once the Revolution was over, the Recamier household, until then living in the rue du Mail where neither the district nor their house permitted them to entertain while the banker's business was flourishing, set out to find another home. They directed their attention to the Chaussée-d'Antin, and

their choice fell upon the Necker mansion.

It was on the 25 *Vendémiaire* of the Year VII (October 16, 1798), that the Recamiers, through the intermediary of Uguet, their attorney, bought from Necker, who had just been taken off the list of *émigrés*, the estate, and the buildings thereon, which the banker owned on the rue du Mont-Blanc and rue Basse-du-Rempart. This acquisition was made for the sum of 37,383 Spanish piastres and 4 *réaux*—to avoid payment in assignats, a too depreciated currency. (The price of this property was appraised at 360,000 fr. at the time of the Recamier bankruptcy, in 1806².)

But, no matter what has been said, it was not following this transaction that Mme Recamier came to know, and become the friend of Necker's daughter, Mme de Staël. It may have strengthened their relationship, but they had known each other prior to this, probably through the business connections of the two bankers.

The well-known project of Maire, made under the Empire³, allows to ascertain the location of the grounds and buildings of the Recamier mansion, formerly that of Necker (fig. 2). It stood at No. 7, rue du Mont-Blanc, and also gave on the rue Basse-du-Rempart. It was not demolished until much later, after various tribulations, during the Second Empire, in 1862, when the rue Meyerbeer was opened. (Shortly after tending his first resignation as Minister, Necker added to his property a small mansion connected to the rue Basse-du-Rempart by an alley. This explains the address on certain letters sent to the Recamiers or their guests, such as Chinard. Mme Recamier

later lived on the same street, but at No. 32⁴.)

A watercolor by Meunier, of about 1786, shows the entrance leading to the Recamier mansion, located between the Guimard-Perregaux mansion—a well-known work by Ledoux—to the right, and the Epinay-Grimm mansion, to the left⁵.

On the other hand, we owe to Mlle Dameron the knowledge of a project of reconstruction at the beginning of the rue de la Chaussée-d'Antin on this same side, giving us also an idea of what its appearance must have been at the end of the XVIII Century (fig. 3). It is a folder finely done in watercolor, including some of the mansions actually built, while others seem never to have been constructed⁶.

Lacking other more definite illustrative evidence, and above all the blue-prints of the elevation and cross-section of the hotel, which we were unable to find, we shall again recall the often-quoted description of a contemporary, the German, Reichardt, former *maître de chapelle* of Frederick II. He introduces us to this home during a soirée given in November 1802, and shows us the luxury with which the banker surrounded his very youthful wife.

"The mansion is not of vast proportions, but it looks very well at the far end of its courtyard surrounded by beautiful buildings. Last night it proved too small for the elegant Parisian society, the diplomatic corps and the distinguished foreigners who flocked there.

"A great number of lights illuminated the courtyard just as if it were day; the porch and the vestibule, covered with Turkish carpets, were profusely strewn with a ver-

"itable forest of rare plants and flowers. The entire suite, including the vestibule, two salons to the right, the bedchamber of Mme Recamier, the boudoir and the bath-room to the left, sparkled bright as day⁷."



Their new home bought, the Recamiers decided, before living in it, to have it altered, embellished and furnished in the new fashion of the time, and called upon the best architects and contractors.

It was the architect Berthault⁸ who was put in charge of these alterations and, as we learn from Mme Lenormant, niece and adopted daughter of Juliette Recamier, in her *Souvenirs*, he was given carte blanche for expenses.

"He fulfilled his assignment with perfect taste and had himself assisted in the undertaking by M. Percier. The buildings were repaired and enlarged. Each piece of furniture, the bronzes, books, candelabra, even to the least armchair, were specially designed and executed. Jacob, foremost cabinetmaker carried out the models supplied; this resulted in a set of furniture which bears the imprint of the period, but will remain the best example of the taste of the time of which the ensemble presents a harmony only too rare. There was but one comment on this taste and luxury, for which the habit had been lost, and the accounts greatly exaggerate its lavishness⁹."

Berthault was a good architect and the Duchess of Abrantes also spoke of him in flattering terms:

"Berthault had taste—exquisite taste; I have never seen an apartment decorated by him other than very well. Mme Recamier's was one of the best among the choicest;

"the dining-room, the bedroom, the first salon, the big salon, all were magnificent and elegantly furnished. The bedroom especially has been used incidentally as a model for everything of this type; I do not believe that anything better has been achieved since¹⁰."

Besides, the relationship between the Recamiers and their architect—was it in token of his success?—was to remain most friendly. In 1822, do we not find Mme Recamier and her husband frequently visiting his country home, as we learn from a letter belonging to M. Maurice Levailant and published in the latter's thesis¹¹?

This "countryside"—as they used to call it at the time—had much to offer judging by its numerous views (fig. 4) engraved by Berthault in his rare *Recueil de Jardins Anglais*¹²; and it attracted the brushes of artists¹³. Mme Recamier enjoyed it so much that during this same period she contemplated buying some property in the neighborhood. It is also not out of the question that the fond memories of Chateaubriand—who is known to have been attached to Chantilly since October 1818, as revealed to us by M. Levailant—had something to do with this bent¹⁴.

We have seen that Mme Lenormant associated with Berthault the name of Percier whose pupil he had been. To tell the truth, we have found no formal evidence of Percier's and Fontaine's share in the rue du Mont-Blanc mansion. Even the *Mémoires* of Fontaine make no mention of this participation, which, however, should have been a milestone in the early career of these two architects whose names remain inseparable from the Consulate and Empire style. (We wish to thank M. L. Morel d'Arleux for having done this research in Fontaine's *Journal* which he owns and which has unfortunately remained unpublished until now¹⁵.) One may also wonder at not finding any of the models of the charming pieces of furniture executed by Jacob, whom the two men supplied with so many projects, in their *Recueil de Décorations Intérieures*, issues of which began to appear in 1806 and which includes the purest examples of the Consular style.

But contemporaries are unanimous in their attribution to both of these architects, Percier's triumph having been, they say, the creation of Mme Recamier's mansion.

We believe that if Berthault really called for the advice and collaboration of his masters, they were considerate enough to allow his name alone to remain attached to this work, and it is solely to this excellent decorator that Krafft, the architect, and Ransonnette, the engraver, in their well-known *Recueil*, attribute the decoration and the design of the bed in Mme Recamier's chamber¹⁶.

The engravings in this collection and their captions, as well as the descriptions of contemporaries, both carefully checked against the pieces of furniture and the fragments of tapestry sets, happily still in existence, allow us to present here a reconstruction of this room.

Nothing, moreover, can give a better insight into the style of the period and afford a more exact understanding of the various branches of the decorative art which characterize it than the detailed and thorough study of the rooms where the private life of the hostess of this house was spent, that is, above all, her bedchamber, her boudoir, even her bathroom.

Since the Directory, the bedroom was no longer given quite the same use it had before the Revolution—that of a reception room, as the custom of the "*petit lever*" indicated. This did not cause it to lose any of its importance for an elegant lady desirous of having people admire the taste with which she had managed to supervise its decoration and make the choice of the "newest pieces of furniture" created for her upon the advice of her architect by the cabinet-maker most in vogue. And, when that elegant lady happened to be a queen like Hortense de Beauharnais, a queen of beauty, like Juliette Recamier, a queen of the theater like Mlle Mars¹⁷, or even only a well-known courtesan as in the Dervieux case¹⁸, it is she who set the fashion, in matters of both dress and interior decoration.



Before studying the furniture itself of this room, we will first describe its decoration whose dominant characteristics lie in the use of mahogany, stucco pilasters, mirrors and wall coverings of chamois colored and violet tones, further described in Reichardt's account:

"To each lady arriving, Madame Recamier would say, 'Do you want

8. Louis Berthault (1767-1823), architect and engraver. Pupil of Percier, he built and decorated various mansions in Paris and the suburbs. But he is best known for having laid out many English-type gardens. Named architect of the Palace of Compiègne during the Empire and the Restoration. He was also the decorator and the manager of festivities given by the Recamiers, as we learn from Count A. DE LA GARDE. He drew fairly well, and a lovely watercolor showing the house occupied in 1814 on the Champs-Élysées, by Wellington, the ambassador who paid court to Juliette, was part of a recent exhibition: *Eight Centuries of British Life in Paris*, Paris Galliera Museum, 1948, No. 343 s and d.

"to see my room?' and, taking her arm, would lead her to her gynecium. A file of gentlemen would eagerly hurry after them toward the sanctuary.

"The walls of this very lofty room are almost completely covered with tall mirrors of a single strip. Between the mirror panels and above the tall inlaid doors can be seen white woodwork with brown fillets, set off with delicate bronze ornamentation. The far wall, facing the windows, consists of one immense mirror. There, head to the wall, is where the ethereal couch of the divinity of the place appears—a cloud of muslin, a vapor of white! The bed in ancient style is, like the woodwork, ornamented in bronze with as much taste as lavishness. Around the bed, on the platform two steps high on which it rests, there are vases of ancient shape; behind, toward the rear, there are two eight-branch candelabra with candles. From the tester of the bed to the floor hang gracefully draped curtains of fine muslin, which are to protect the head. Under these curtains can be seen a violet silk damask hanging, pinned up at the right and left so as to reveal the mirror at the back; a wide satin valance, in a shade of old gold, disposed along the cornice, crowns the top of the set of drapes.

"It would take too long to describe the bronze pieces, the paintings which adorn and frame the monumental marble fireplace, and to make an inventory of all the valuable furniture. Let us enter the bathroom, somewhat smaller than the bedchamber; the walls disappear behind the mirrors and a set of draperies of green *gros de Tours* silk falling in fine folds. In a mirrored recess, the bathtub is hidden by a big sofa covered in red Morocco-leather as are the low arm-chairs which furnish the room. The bathroom leads into the boudoir which is covered in *gros de Tours* silk of another shade, also finely pleated; the furniture and a sofa which takes up the entire width of the boudoir are upholstered in the same material. Lovely paintings brighten the ceilings; big Argand lamps¹⁹, hanging from

"the ceiling or placed on the mantelpieces and on candelabras [*torchères*]²⁰ in the corners, complete the elegant and sumptuous decoration.

"The window draperies are double and two-toned. In the bedroom, the wide violet silk damask top drape is held up from right to left by curtain loops half-way up; the one underneath, of old gold damask, is similarly held up from left to right. I no longer remember the shade of the drapes in the other room."

We will now describe the various panels which were reproduced by Krafft and Ransonnette. (The scale of these plates—in *pouces*—gives us the dimensions of the room: length: 7 m. 25; width: 5 m. 25; height: 4 m.; with doors: 3 m. high and 1 m. 25 wide²¹.)

We will start with one of the two largest panels, the one opposite the fireplace (fig. 6). As can be seen, this panel was divided into sections by a series of mahogany pilasters whose stylobates were in alabaster and whose capitals were ornamented with gold on white background. All the mahogany parts of the pilasters were decorated with arabesque motifs.

Above the cornice surmounting the pilasters, the entire framework—frieze and arch—was of violet granite while the ornaments (a mask forming the central motif from which foliated scrolls and palm leaves spread out in the middle panel, and musical instruments in the small end panels) were painted. A violet-colored background framed the pilasters and door casings.

The door casings and the framing of the mirrors were mahogany as were the doors themselves. The latter were paneled in a wood of lighter yellow, and decorated with molding and fillets as well as gilt fretwork, which seem to have originally been intended to be silvered. On the big door panels appeared two appliquéd ornamental motifs representing *Fortune*, one foot resting on a globe, holding a palm in one hand and a crown in the other—a pattern quite often used since then. In the little upper and lower panels can be seen a coronet, the center of which is formed by a six-cornered bronze star.

Above the doors were marble ancient style low-reliefs with subjects taken from the story of *Psyche* and on this particular one we recognize the scene where *Psyche is Carried off by Eros*.

This wall, on the long side facing

the mantelpiece, was further decorated with a big mirror framed in mahogany with gold fillets.

Under the mirror stood a splendid mahogany commode supported by terminals ornamented by bronze figures of winged women. A gilt bronze scene drawn from Antiquity decorated the cincture of the commode and another, more important one, appeared on its central panel. This commode, as we learn from the caption of the plate, displayed the same ornaments as the mantelpiece facing it.

On the right-hand part of the panel, we see a niche decorated by drapes—a chamois-colored silk hanging with golden ornaments from which extends a curtain of violet, also gold-embroidered silk, while the violet silk drape falling down vertically had its ornaments printed in black.

The side with the windows (fig. 5)—one of the small sides of the room—of which we are shown but a part, had a decoration harmonizing with the preceding one, though less ornate: violet granite with gold stars on a white background, in the middle, and casements of mahogany just like the mirror frame. The windows had rather big panes. But everything almost disappears under the sets of hangings: chamois-colored and gold drapes and big violet curtains matching the preceding ones.

One can also notice on this side a delightful little piece of furniture made into a lady's desk as indicated in the caption of the plate which we have been able to discover and identify (fig. 7A and 7B).

This breast-high small piece of furniture is made of the choicest—light and delicately veined—mahogany decorated with a design in bronze treated in low-relief. On the upper flap, two kneeling winged genii face each other holding a garland of flowers and fruit with ribbons on both ends. On the lower flap a young winged goddess is seated before an urn on which she rests her left hand; she is framed on both sides by a stylized floral stem of two different patterns. Between the two flaps, the cincture is ornamented with a row of bronze stars, between two thin bronze mouldings, which runs around the entire piece of furniture. However, this ornamental band does not frame the lower panel as was planned in the original project thereby gaining in lightness. An ebony border runs

19. Aimé Argand, chemist of Geneva, who died in 1803; in 1793 inventor of the air-draught lamps and glass chimney, perfected by Quinquet and to which the former's name remained attached.

all around both flaps which are framed by a wide inlaid pewter fillet—all these details being witness to the finish and high quality of workmanship of this piece of furniture. We have here a handsome sample of the mastery of the Jacob Brothers who supplied the furniture, models of which have remained unique. The initials J.R.—the expression of a delicate thought on the part of the designer of the project toward the hostess—have most fortunately been replaced by four butterflies fluttering around the keyhole of the upper flap. This upper flap lined with Morocco-leather drops down to show the inside of the desk worked in mahogany. It thus affords a view of the four inside tiny slender columns, topped by Egyptian heads finely chiseled in gilt bronze, and which divide the interior into three compartments, with their three low drawers.

The side where the bed is placed (fig. 8)—facing the windows—is decorated in the same way, but on the central arch there are gilded griffons holding a gilded garland on a white background. Below, a chamois-colored valance runs all along, held up from place to place with antique style rose-motifs. The rest of the panel is covered by a violet silk hanging, with a design printed in black, and edged by tassels, except at the level of the bed where a large mirror appears.

This bed, and the objects around it, deserves a more complete description. and Krafft gives the details of it on one of his plates (fig. 9).

It is mahogany, placed on a platform with two steps of the same wood, the corners of which are decorated with palm leaves. It has a headboard of even size on either end, resting on pilasters upon which stand two gilded swans, also repeated on the opposite side, even though, as in alcove beds, it has only one front. This is, according to M. Janneau, one of the first times that the swan—a motif to be so beautifully developed during the Empire—was used in furniture decoration²².

On the side of the "boat-shaped" bed runs a gilded bronze garland of flowers and beneath are several motifs, such as sheaths, palm leaves and scrolls. On the pilasters, two figures of ancient-type women bear torches and are surmounted with three bronze stars.

Such was the couch of the divinity of the place—Juliette Recamier. This

bed still exists, and our illustration (fig. 10) permits its comparison with Berthault's projects. (It is kept, with a good deal of Mme Recamier's pieces of furniture, by the children of the late Prof. Ch. Lenormant. We cannot thank them enough for having permitted us to publish pictures of them²³.)

Displaying a new taste and being of remarkable execution, it drew cries of admiration from those who had the privilege of a visit to the bedchamber of Mme Recamier. An Englishwoman, Miss Berry, who came to Paris in 1802, commented on it as follows :

"The bed of Mme Recamier stands as the most beautiful one in Paris. It is mahogany, decorated in copper and mounted on two steps of similar wood. Upon this bed is thrown a large bedspread of beautiful white voile with gold lace ornaments on either end and an embroidered border. The curtains were of embroidered muslin trimmed just as the bedspread. They hung from a kind of crown of roses in gilded carved and were fastened to the wall like drapes.

"At the foot of the bed there was, on a pedestal, a beautiful Greek lamp of gilded copper with a statuette of the same metal. At the head there was another pedestal on which was placed a large artificial rose bush whose branches must have tickled Mme Recamier's nose as she lay in bed.

"The chamber opened on a charming bathroom the walls of which were covered in mahogany and citron wood with fine black arabesques on the citron wood²⁴."

The following year, Mme Cazenove d'Arlens, a Lyonnese and compatriot of Juliette Recamier, gave a similar description in her memoirs :

"After dinner, Mme Recamier, took us to her bedroom. This chamber, which all foreigners are determined to see is truly most remarkable : all the pieces of furniture are elegant, the bed is white and gold with fringe, the steps by which to reach it are of a rare wood; the room is draped in taffeta, but what struck me most is a kind of white marble tripod which stands at the foot of one of the steps leading to the bed and upon which has been placed a gold lamp with the figure of a genius holding an urn from which he pours oil

"into the lamp. At the foot of the other side of the bed, there is the statue of *Silence*; it is of white marble; a couch, a piano and a writing-table complete the furniture²⁵."

Our documents and these contemporaneous descriptions permit the reconstruction of the draperies of the bed. The bed curtains fell from a crown of white and gold wood with carved roses and adorned with gold and pearled fringes. These drapes were parted and looped above the bed on either side. On the outside these drapes were of white muslin bordered by gold fringes and tassels, and studded with stars, their lining being of white gauze veil. According to Kraft and the contemporaries, the bed was covered with a plain pink gold-embroidered silk on which was thrown a bedspread of white muslin decorated like the bed drapes at either end with gold lace.

But the plates show us this bed framed, according to the fashion of the time, by other little "antique-like" pieces of furniture. Certain pieces are placed on the very platform of the bed, such as the two small pedestals used as night table and flower stand; others are more or less at a distance, such as the torch-holders and the base upon which the figure of *Silence* stands.

The two night tables which are shown on Berthault's plates—one used to hold the flower stand at the head of the bed and the other an ancient lamp—raise a little problem.

A pair of night tables (fig. 12) was indeed to be found at the Lenormants, heirs of Mme Recamier, but these had nothing in common with Berthault's models. (One of them went from Mme Lenormant's sale into the P. Eudel Collection and later the Cambaceres Collection, to end now in a private collection. On its back an inscribed copper plate recalls its origin²⁶.) Of elegant design, with their small proportions and mahogany and citron wood little columns as well as gilded bronze designs and legs of carved wood painted in antique green, these night tables are closely related in style to that of the chamber. We had therefore simply assumed that the original project had not been the one which Jacob executed, when a stroke of good fortune brought us into the presence of the very model conceived by Berthault (fig. 11A and 11B). The latter had therefore been executed;

comparable in quality to the preceding pair this was however of somewhat smaller proportions, decorated with winged female sphinxes and inlaid with elegant ebony motifs.

One could assume that the first pair—different from the Berthault project—was executed at a later date to replace, perhaps at the Abbaye-aux-Bois for example, the one decorated with winged female sphinxes, with which Mme Recamier may have had to part or which she no longer liked. The *Souvenirs* of Mme Lenormant alluding to a set of furniture delivered by Jacob to the Abbaye, could strengthen this assumption if a study of the pieces of furniture themselves did not point to a definitely contemporaneous execution.

It seems more logical to us to admit that the first pair which was not around the bed was simply intended to go with another bed—a couch or a chaise-longue—and was one of those many “small pieces of furniture” fashionable at the time.

This abundance of objects was not always unaccompanied by some inconvenience, as is again recalled by Reichardt, the old German, who makes fun of the gaucherie of the young Englishmen. (Mme Recamier was in London with her mother, from May to July 1802 and entertained a number of English people, whose names we find in the memoirs and writings of the time, and even their Ambassador to France, if we may rely on a police report of Jan. 8, 1803 stating: “Mr. Whitworth has become madly in love with Mme Recamier. He spends his entire time and all of his care to please her and there is already talk of rather considerable sacrifices in jewelry.” Later, did not the Duke of Wellington, appointed Ambassador, also aspire to the same distinction?²⁷.) From Reichardt's comments we wish to quote the following:

“Last evening one of these young “insulars singled himself out by the “havoc he wrought in the beautiful “chamber of Mme Recamier. To the “right and left of the bed are placed “bronze console tables and pedestal “tables laden with various knick-knacks of the past—lamps, incense “burners, all kinds of bowls. A pedestal table stood next to the bath-room entrance. In his gaucherie, one “of the Englishmen knocked it over

“in passing, breaking some of the “bric-a-brac which fell on the floor “with a crash. Among the curios “scattered around on the light sets “of shelves there were also to be “found some books of a serious “appearance: Gibbon's *Fall of the “Roman Empire*, the *Nights by “Young*, a *Philosophical History of “the two Indies by Raynal*! The “presence of these serious witnesses “in the midst of the frivolities of a “ball, added to the damage caused “by the young English yokel, naturally gave way to a mass of amusing comments.”

We must also mention a second and very beautiful bed coming from the mansion of the rue de la Chaussée-d'Antin (fig. 13). It is most interesting to bring it into comparison with the preceding one, of which it reminds us by many an element in its decoration.

It is a bed in the shape of a boat, also decorated with swans, but the latter cut out of the mahogany itself, and gracefully holding in their beaks, a gilded bronze garland running along the bed—an arrangement, incidentally, which is the one indicated for the first bed on Krafft's plate giving a general view of the room (fig. 8), but which was not executed (fig. 9 and 10).

This bed is of as beautiful a quality but of considerably larger proportions and of a definitely later date. One can also attribute it without hesitation to the workshops of Jacob, as is confirmed by the bronze motifs with which it is decorated, characteristic of these cabinetmakers, and of which some are identical with those found on the bed of Mme Recamier²⁸.

A night table of very classic design accompanies it (fig. 14).

By its style and execution, this set is certainly of a later date than the set of furniture by the Jacob Brothers which followed Juliette in her successive residences and finally passed to her heirs. It could therefore hardly have been acquired by the Recamiers for their house in the rue du Mont-Blanc. One might assume that it was ordered by them in 1818, at the time when Juliette—her husband's business having improved—bought a new house at 31 rue d'Anjou-Saint-Honoré (Chateaubriand spoke of the gardens of this house²⁹), or,

that it was placed in the mansion in the same street which—as we learn from Edouard Herriot³⁰—Baron Pasquier offered them as a residence much later, in the winter of 1837-1838.

But these assumptions are denied by what is known of the pedigree of these pieces of furniture.

We know that at the time of the banker's failure in 1806, the Recamiers first rented their house to Prince Pignatelli, reserving a few rooms for themselves, and then sold it to the Brussels' banker, Mosselmann, along with certain pieces of furniture and other objects as evidenced by the fact that some of them passed to the latter's heirs.

This banker and his children—one of whom was to become the famous Countess Le Hon and to make this mansion the residence of the Belgian Embassy—tried to restore to this house at least a part of the incomparable taste with which it was decorated by their predecessors³¹. We found certain pieces of furniture which they had executed. Some of these, such as a night table, are imitations after the set of furniture by the Jacob Brothers.

If the bed under discussion and its night table indeed came from the house in which the Recamiers lived, we do not believe—judging by their make which definitely appears to be of a later date—that they belonged to the lot of objects which the new owner acquired from them. The fact that certain of the imitations which we just mentioned were executed by the same makers—the Jacobs having by that time changed the trade-mark of their firm into Jacob-Desmaltre—would be sufficient to explain their similarity with the furniture of the Recamiers without implying that they were necessarily a part of that furniture.

We can then see that this decoration with its harmony of mahogany and of violet and old-gold tones, in contrast to the whiteness of the pedestals and the statues, constituted an incomparable ensemble. Such was the decoration of this famous bedchamber which was further completed with pieces of furniture, a number of which have survived until now, and will be the subject of our next article.

R., G. & C. LEDOUX-LEBARD.

L'ARCHITECTURE COLONIALE HISPANIQUE EN BOLIVIE

— II —

SUCRE AU XVIII^e SIÈCLE

Le centre principal de l'architecture coloniale bolivienne du xvii^e siècle est Sucre (Chuquisaca), où beaucoup de monuments ecclésiastiques ont été conservés. En avril 1948, trois ans après le séjour dans cette ville de l'auteur de ces lignes, et lorsque cet article était déjà rédigé, le tremblement de terre le plus désastreux qu'on y ait jamais connu vint causer de graves dommages à la cathédrale, La Merced, San Felipe Neri, le séminaire San Cristóbal et la maison dite Casa del Cristo del Gran Poder. Les photographies reproduites ici et les textes qui les accompagnent sont basés sur les monuments tels qu'ils se présentaient en juin et en juillet 1945.

Les traits archaïsants de S. Miguel et le style avancé de l'église de S. Agustín ont été étudiés dans la première partie de cet article (publiée dans notre fascicule de janv. 1952)*. Le commencement d'une nouvelle phase a coïncidé avec les premières fondations de La Merced et de S. Domingo, au début du xvii^e siècle. Ces églises se trouvent

datées grâce à un litige au sujet de l'effondrement du chœur de La Merced en 1630, par quoi le malheureux architecte, Fernando de Vargas Salazar, fut condamné à faire de la prison pour ses méthodes de construction défectueuses. Le contrat du chœur, daté de 1627, nous apprend que tout le reste de cette église étant déjà achevé à cette époque. La tribune haute sur voûte d'arête devait être exactement pareille à celle de S. Domingo. Tant que de nouveaux témoignages ne viennent pas nous apporter la preuve du contraire, ces documents serviront à rattacher ces deux églises au premier quart du siècle. (C'est à la bonté de Señor Gunnar Mendoza que l'auteur doit d'avoir appris l'existence de ces documents importants. La date exacte de l'arrivée des Mercedariens à Chuquisaca n'a pas été établie. Un document de 1558 dit qu'ils possédaient des maisons et des couvents à Arequipa, à La Paz et à La Plata, nom espagnol de Chuquisaca ou Sucre, ainsi qu'un *asciento* à Potosí. Le monastère mercedarien, transfor-

mé à présent en appartements pour les civils, était plus tardif que l'église car il semble avoir été érigé au milieu du xvii^e siècle. Meléndez affirme qu'un prieuré de Dominicains y fut inauguré en 1561¹.)

S. Domingo, qui est du type le plus ancien, comporte une nef de quatre travées aux voûtes d'arête, deux bas-côtés et un chœur surélevé (fig. 1). Comme S. Agustín, qui est de la même époque, cette église fait voisiner les voûtes d'arête de la nef avec des voûtes gothiques à la croisée, au transept et à l'abside (fig. 2). Leurs élégantes nervures décoratives, avec tiercerons et cercles concentriques, sont les plus belles que l'auteur connaisse en Bolivie. Elles révèlent une parenté d'époque avec les voûtes agustiniennes de Safia et de Guadalupe, au Pérou².

Dans la nef, des pilastres saillants rencontrent les arcs transversaux, et les murs sont nus, sans corniches. Cette absence de corniche est devenue une tradition bolivienne. La

même chose se produisit à la cathédrale, à La Merced et à S. Felipe de Sucre, à La Merced de La Paz, et à S. Domingo et à S. Teresa de Cochabamba. On peut aussi citer un exemple au Pérou, à La Merced de Trujillo. Cette liste se rapporte aux *xvii^e* et *xviii^e* siècles.

A S. Domingo de Sucre, les chapelles sont limitées au baptistère et à son pendant, placés à gauche et à droite juste au-dessous du chœur. Les voûtes des bas-côtés ne s'accordent pas du tout avec les méthodes employées dans la nef, sauf dans le matériau de brique. Elles sont, au contraire, faites en imitation de caissons classiques. Le même parti a été adopté d'un bout à l'autre de la nef de La Merced, à Sucre (fig. 5 et 6), autre témoignage de leur proximité tant géographique que chronologique. Les baies du bas-côté droit, ajoutées à S. Francisco vers la fin du *xvii^e* siècle, imitent ces deux prédécesseurs monastiques. Le tout premier élément de cette série était fourni, comme nous le verrons plus tard, par la voûte de la chapelle baptismale (fig. 7) de la cathédrale (1599).

Du dehors on voit S. Domingo placé à l'intérieur de murs épais formant un atrium étroit (fig. 3). A l'extrême droite, des niches à arcs brisés sont creusées dans les murs. Un tabernacle classique, couronné en haut de volutes à la manière du *xviii^e* siècle, s'élève au coin, formant une chapelle pour la croix recouverte. Les toits de l'église sont plats, avec des pinacles pyramidaux très espacés qui ont l'air de créneaux du moyen âge. L'ensemble est massif et imposant. Tant ici qu'à La Merced, il y a des cloches suspendues dans des arcs ouverts élevés au-dessus de la façade. Les Espagnols appellent cela une *espadaña*. La façade, un lourd ensemble de panneaux en retrait, de pilastres et de volutes donne l'impression d'un travail lentement exécuté, avec des changements fréquents au cours d'une longue période du *xvii^e* siècle.

L'extérieur de La Merced a plus de charme pittoresque que d'importance architecturale (fig. 4). Ses murs de stuc blanc et ses toits de tuile rouge s'élèvent en une masse irrégulière. Étrange est la position de l'*espadaña*, placée le long de l'église, sur un mur haut et lourd ayant l'aspect d'une falaise, sans relation avec la partie inférieure du corps de l'église. Sur la façade, une seule entrée avec

un arc en plein cintre aux moulures simples, s'ouvre sur un petit narthex qui précède la nef.

Le plan de La Merced, comme nous l'avons dit, est analogue à celui de S. Domingo. Ici, toutefois, la sobriété de l'élévation est encore plus accentuée par la présence de piliers sans moulures et de pilastres doriques sous les arcs transversaux (fig. 5). Les voûtes renaissance en imitation de caissons classiques (fig. 6) sont en briques, couvertes d'une couche de plâtre. A première vue, on est frappé par l'aspect des voûtes qui ressemblent à des gaufres. L'impression qu'on a d'abord, que ce procédé extraordinaire est local et provincial, n'est pas juste, car la chapelle de l'Université de Séville, en Espagne (1556-1579), présente un dôme dont la surface est traitée de la même façon³. Le sanctuaire à coupole de S. Clara, à Cuzco, Pérou, terminé en 1622, offre un autre exemple de la même époque que La Merced de Sucre⁴.

Un des éléments architecturaux le plus intéressants et exceptionnels est l'arc trilobé employé à Sucre pour séparer les travées des bas-côtés. L'arc trilobé, qui fait nettement partie du répertoire *mudéjar*, se trouve couramment dans l'architecture et dans les rétables hispano-américains, mais son application aux ouvertures des bas-côtés est moins classique. (Quelques exemples choisis parmi des centaines d'autres suffiront pour l'illustrer : la façade et le maître-autel de La Compañía, à Cuzco ; le palais de Torre Tagle et le cloître de La Merced, à Lima ; des rétables à S. Francisco et à S. Domingo, à Sucre ; rétables à S. Benito, à Potosí ; l'église de S. María Tonantzintla et la Casa del Alféñique, à Puebla, au Mexique⁵.) Lorsque l'église fut réparée et repeinte en 1943, ce travail fut fait très intelligemment sauf pour les ornements de stuc au-dessus de l'arc, qui furent retirés afin de « moderniser l'édifice ». Au centre se trouvait une image du soleil et, sur les côtés, il y avait des coquilles et des rosettes assez primitives.

La couverture des bas-côtés indique des changements de plan qui ont dû s'étendre sans doute sur un laps de quelques années. Le bas-côté gauche a deux voûtes en forme de dôme ; celui de droite, au contraire, a deux travées à plafonds de bois plats, à caissons, avec un quatre-feuilles dans chaque compartiment. La travée du bas-côté droit, contiguë

à la croisée, est la plus ancienne, car elle a un plafond à entrelacs du style *mudéjar* le plus pur, analogue à ceux de S. Francisco, de la fin du *xvi^e* siècle. L'intérieur de La Merced était dans l'état de conservation le meilleur de toutes les églises de Sucre avant le tremblement de terre désastreux d'avril 1948. Une couche de badigeon couvrait ses murs plâtrés, et les beaux rétables baroques étaient restés intacts. La plupart des autres intérieurs d'église de cette ville sont peints en une vilaine imitation de marbre, les uns ayant été abîmés ainsi au *xix^e* siècle, mais celui de S. Lazaro ayant eu à subir ce traitement néfaste aussi récemment qu'en 1944.

Le problème le plus important dans l'histoire architecturale de Sucre est posé par sa cathédrale. Les différents auteurs affirment, en général, qu'une grande église à nef unique, commencée en 1559, était déjà achevée à l'époque de la visite de 1572 de Francisco de Toledo⁶. Néanmoins, aucune documentation n'a pu être produite à l'appui de cette tradition. Le vicaire a bien parlé de la pauvreté et des dimensions insignifiantes du village, qui ne comptait alors que quatre ou cinq cents habitants⁷. La première cathédrale était assurément un édifice à nef unique à l'instar de la *matriz* de Potosí et de toute l'architecture ecclésiastique de l'époque, y compris même les premières cathédrales de Lima et de Cuzco.

En quête de renseignements nouveaux, l'auteur de cet article a fait des recherches au sujet de cette cathédrale, dans les archives aussi bien épiscopales que notariales de Sucre. Il a pu réunir assez de preuves pour démontrer que la construction de la première église était en cours entre 1561 et 1600. Le professeur Marco Dorta, de l'Université de Séville, a découvert, aux Archivos de Indias, d'autres preuves corroborantes à cet égard, qu'il publiera très prochainement. Bien que le diocèse de La Plata (Sucre) ait été établi en 1552, la mention la plus ancienne en faisant état qu'on trouve dans les archives de Sucre est un contrat de 1561 pour quatre cloches destinées à la cathédrale, et commandées à un certain Damián Escuder⁸. Une série de documents signés par Toribio de Alcaraz, un architecte qui avait travaillé auparavant à Arequipa, fait son apparition dans les années 1549-1573. Aucun d'eux n'a de rapport avec la cathédrale, bien que l'auteur ait mûri

l'espoir de découvrir qu'Alcaraz avait été l'architecte de la première église. Aucune preuve, cependant, n'a pu être tracée de l'activité professionnelle de cet homme, sauf en ce qui concerne la construction par lui d'un pont à Sucre. Les dates chevauchantes rendent peu probable que l'architecte Toribio de Alcaraz, qui vivait au Mexique au milieu du XVI^e siècle, puisse avoir été le même homme⁹.

Un article dans les procès-verbaux du tribunal local, l'Audiencia de Charcas, mentionne un litige au sujet du « travail de l'église » sous la date du 26 février 1565¹⁰. Il doit probablement s'agir de la cathédrale. Les livres de compte (*Libros de gastos*) de la cathédrale représentent une autre source d'informations précieuse. Ils consistent de feuilles volantes et de liasses éparpillées à travers des paquets de documents conservés à la Salle capitulaire. Les papiers datés de 1582 sont les plus anciens que l'auteur de cet article ait pu y retrouver. A cette époque-là des paiements étaient faits aux Indiens pour les travaux de l'église et pour le transport de la pierre sur le chantier. En 1582-1583 la maison de l'évêque était en cours de construction sous la direction d'un architecte au nom indien, Baltasar Churuquilla. Un autre constructeur (*albañil*), Francisco de Veramendi, était occupé à une chapelle de la cathédrale en 1583. (Pas de pagination. Des feuilles volantes datées de 1583 ont été trouvées dans les paquets contenant des documents de siècles ultérieurs. L'auteur espère qu'un archiviste sauvera et publiera tout l'ensemble de ces sources importantes pour l'histoire coloniale. Les documents en question se trouvent dans la salle capitulaire de la cathédrale de Sucre¹¹.) Francisco de Veramendi a dû être un parent de Juan Miguel de Veramendi, un habitant de Chiquisaca et le premier architecte de la cathédrale de Cuzco, en 1559¹².

Les livres de comptes de 1590 comprennent des paiements faits pour les travaux effectués à la voûte de l'église. Ces maigres brins d'information sont importants car cela prouve premièrement, que ce bâtiment avait une voûte et non un plafond de bois, et deuxièmement, qu'il était encore inachevé à l'époque. D'autres allusions au badigeonnage du sanctuaire et du chœur en 1600 établissent la période de l'achèvement de la cathédrale. (La constitution de la cathé-

drale est datée du 31 mars 1597¹³.) A en juger d'après ces données, c'était là un des édifices les plus hardis de son temps dans le viceroyaume du Pérou, ne le cédant qu'à la cathédrale de Bcerra de Lima (1598-1604).

Le baptistère, c'est-à-dire la chapelle qu'on trouve à droite en entrant par le portail principal, est encore intact et n'a pas été modifié par des travaux ultérieurs. Juan Jiménez, *albañil*, s'occupait activement des travaux de cette chapelle et du chœur de la cathédrale en 1599. (Ramirez de Vergara fit une donation de fonds pour cette chapelle le 8 juillet 1600¹⁴.) La grande voûte elliptique du baptistère (fig. 7) se distingue par l'emploi d'une triple rangée de caissons entre deux quarts de sphères à pans. Nous avons là le premier édifice vraiment Renaissance, quoique de caractère provincial, de Sucre. Aucune réplique de cette forme de dôme elliptique n'a été conservée, mais les caissons ont été adoptés quelques années plus tard à La Merced (fig. 6), à S. Domingo et à S. Francisco.

Il est déclaré, en général, dans la littérature, que la cathédrale de Sucre fut agrandie de deux bas-côtés ajoutés en 1683-1692, cette affirmation étant basée sur l'article documenté de l'ancien évêque Miguel Santos Taborga¹⁵. Ce dernier ne s'intéressait pas spécialement à l'architecture, de sorte que ses renseignements, puisés dans les archives de la cathédrale, se limitent au nom de l'évêque, González y Poveda, qui avait fait agrandir l'église. Le moindre examen de l'édifice ne peut manquer de démontrer que sa nef a été entièrement reconstruite à la fin du XVII^e siècle (fig. 8) lorsque celui-ci fut transformé en basilique. L'auteur de ces lignes croit que l'abside, le chœur, et les bras du transept peuvent être considérés comme datant encore de la première cathédrale, le système des nervures de leurs voûtes étant différent de celui des voûtes de la nef. Là, au contraire, un motif de nervures décoratives curvilignes a été placé au milieu de chaque travée (fig. 9). Dans le bâtiment tout entier, les arcs transversaux et le profil des voûtes sont en plein cintre. Les éléments gothiques sont donc superficiels et décoratifs. Dans les bras du transept, les arcs brisés, appliqués artificiellement à la surface murale, semblent dater du début du XX^e siècle.

Une comparaison entre l'intérieur de S. Domingo (fig. 1) et celui de la cathédrale (fig. 9) nous impose la conclusion surprenante d'une interdépendance entre ces deux bâtiments. Bien qu'ils soient différents dans maints détails et par leurs dimensions, le traitement des murs et des piliers à la cathédrale relève de la même tradition architecturale que le prototype plus ancien. La peinture marbrée, d'une laideur si exceptionnelle, ainsi que la dorure des moulures et des nervures, sont récentes. Malgré le vaste espace qu'il occupe, cet intérieur est très décevant, surtout à cause de la façon malencontreuse dont sa surface a été abîmée.

L'architecte de la nef et des bas-côtés était José González Merquete, si l'on peut croire ses propres dires à ce sujet. Plus tard, en 1697, il fut chargé de la construction de la cathédrale de Córdoba, en Argentine. Une note dans les *Acuerdos Capitulares* de Córdoba nous informe qu'il avait construit la cathédrale de Chiquisaca, et nous fournit d'autres renseignements au sujet de sa femme et de ses enfants¹⁶. González Merquete était originaire de Grenade, en Espagne, mais ses travaux d'architecte ne portent aucune trace de l'école andalouse.

Les inventaires descriptifs de Sucre, datés de 1802 et de 1806, font état de grands rétables baroques dans le sanctuaire et dans toutes les chapelles¹⁷. Il ne subsiste rien de cette splendeur, car tous ces autels ont été démolis et brûlés au cours des ravages dus aux transformations néo-classiques, vers 1825. Le maître-autel actuel a été installé à ce moment-là.

Communiquant avec le bas-côté droit, il y a une grande chapelle, dédiée à S. Juan de Mata, mais populairement appelée la chapelle de Sto. Rojas. Les documents originaux, qui se rapportent à la donation de fonds pour sa construction par l'évêque Morcillo Rubió de Auñón, sont enregistrés dans les *Actas Capitulares* sous la date du 8 mars 1718. (Les dates données par Taborga se rapportent à l'évêque¹⁸.) Il se trouve qu'un architecte nommé Antonio Pérez del Cuadro, qui a établi, en 1719, les plans de l'église de Caima, près d'Arequipa, au Pérou, déclara à cette époque qu'il était en route pour Chiquisaca. Il précisa aussi qu'il avait été engagé pour bâtir la cathédrale de cette ville¹⁹. Faisant la part d'une tendance à l'exagération, habituelle à

un grand pourcentage de la race humaine, nous pourrions supposer que Pérez del Cuadro fut l'architecte de la chapelle S. Juan de Mata rattachée à la cathédrale de Chuquisaca. Le style du bâtiment n'offre aucune analogie avec celui de l'église de Caima, ce qui ne porte guère atteinte à la valeur de cet argument, car l'art colonial ne cesse de nous démontrer que les modèles classiques de l'art européen n'y prédominent pas toujours, et que, d'autre part, des conditions locales peuvent souvent y avoir raison de l'esprit indépendant de l'artiste individuel. Le style de la chapelle de S. Juan de Mata, qui est en somme une église en soi, est basé directement sur celui de la nef et des bas-côtés de la cathédrale. Il est évident que l'architecte a dû recevoir des instructions de faire des voûtes pareilles à celles de la nef. Par conséquent, il n'avait pas le choix. Le portail appartient aussi entièrement au grand courant de la tradition locale, comme nous le démontrerons plus loin.

L'extérieur de la cathédrale de Sucre (fig. 10) présente une longue silhouette rectangulaire à la manière espagnole véritable. Le toit plat et l'accent porté sur les lignes horizontales sont caractéristiques de l'Espagne, même à l'époque de l'art gothique. Une couche de peinture moderne sur les murs couvre maintenant la pierre, conférant un dessin et une couleur artificiels à la maçonnerie.

Le XVII^e siècle a inauguré à Sucre une série de portails sobres de la fin de la Renaissance et du début du Baroque. Aucune autre ville de Bolivie ne possède aujourd'hui une si belle collection de façades de cette époque. Le fait que ce style ne se rencontre qu'une seule fois à Potosí, à la façade de S. Agustín, est un phénomène curieux. Dans cette ville, les portails *mestizo*, caractérisés par une combinaison de techniques et de motifs européens et indiens, ont produit une belle école d'architecture qui à son tour n'a jamais exercé une vraie influence sur Chuquisaca.

Les dates exactes, et partant le développement chronologique de l'architecture du XVII^e siècle de Sucre, sont encore, dans une large mesure, sujets à conjecture, et il en sera ainsi jusqu'à ce qu'on obtienne un supplément de preuves documentées à l'appui. S. Miguel, commencé en 1612²⁰ possède les plus anciens portails de

l'époque, à Sucre. Sa façade principale (fig. 11), d'une composition dans le style de la Renaissance tardive, représente un renversement de tous les usages, l'ordre dorique s'y trouvant employé au deuxième étage, au-dessus de l'ordre ionique qui règne au premier. Dans les deux cas, quelque chose qui ressemble à un double entablement au-dessus de la demi-colonne, ajoute une autre note exceptionnelle. Il n'y a là heureusement aucune tentative d'embellissement de la surface, l'ensemble de la composition étant d'une simplicité classique. Une moulure horizontale sépare le tiers inférieur des fûts. En haut, des pinacles pyramidaux, associés d'habitude avec l'école de Herrera, couronnent le portail. Dans l'entrée plus petite de la chapelle à droite, des pilastres qui remplacent les colonnes suivent le même programme architectural.

Comme signalé plus haut, le seul exemple de ce style qu'on trouve à Potosí est la façade de S. Agustín, où l'ordre ionique préside à l'équilibre parfait d'une composition en forme d'arc de triomphe (fig. 12). L'entablement se trouve ici en retrait, et les supports verticaux sont chargés de pinacles pyramidaux, d'une façon qui rappelle beaucoup la façade de S. Miguel de Sucre (fig. 11). La date de ce dernier monument doit être légèrement postérieure à celle de S. Agustín. Le monastère fut fondé à Potosí en 1584 et lorsque Calancha y vivait en 1611, les bâtiments semblent avoir déjà été terminés. (Ce monastère fut détruit au XIX^e siècle et l'intérieur de l'église fut reconstruit en 1910 pour offrir une salle de réunion à un cercle religieux, le *Círculo Católico*²¹.) Par conséquent, la façade en question doit apparemment être datée de la première décennie du XVII^e siècle.

La chapelle dédiée à Notre-Dame de Guadalupe, contiguë à la cathédrale de Sucre, est considérée comme ayant été érigée par l'évêque Fray Jerónimo Mendes de Tiedra (1616-1625)²². La façade à parement de pierre de taille (fig. 13) relève davantage du style baroque que celle de S. Miguel, surtout en raison des colonnes détachées et du contraste entre l'étage supérieur et l'étage inférieur. Un timide essai de décoration, très sobre d'ailleurs, égaye la surface, sous forme de rinceaux et de grands pinacles sphériques. Les trois chapiteaux toscans à anneaux sont un signe de provincialisme local; c'est là cette

évasion de l'emprise des conventions qu'on rencontre souvent dans l'art colonial.

On peut noter dans le portail principal de la cathédrale (fig. 14) assez d'analogie, du point de vue de la composition générale, avec celui de cette chapelle, pour pouvoir lui attribuer une date voisine. Cependant, l'ordre dorique est appliquée ici aux détails habituels des chapiteaux, et l'entablement ne comporte pas la corniche profonde de la chapelle de Guadalupe. Dans les deux cas, la fenêtre au-dessus de la porte donnant accès au chœur est très profondément ébrasée. La composition de la façade de la cathédrale est plus confuse par manque de netteté dans la séparation des deux étages. Ceci pourrait, d'autre part, être mis au compte d'une manifestation de la conception baroque, mais le résultat n'en est pas moins gauche. Les lunettes en plein cintre et les lourds ornements sphériques rappellent de nouveau la chapelle de Guadalupe.

En 1554, un certain Bartolomé Hernández a fondé, à Chuquisaca, un hôpital dédié à S. Bárbara. Plus tard, en 1663, cet hôpital fut repris par les Frères de S. Juan de Dios²³. La façade monumentale (fig. 15) est tout ce qui y reste intact de la période coloniale, l'église étant du néogothique de 1887, à en juger par le style et par une inscription sur le mur. L'œuvre la plus raffinée et la plus européenne de Sucre est son splendide portail en pierre, un arc de triomphe avec une niche au centre de son fronton brisé. Trois niches à arc ouvert destinées aux cloches, font monter la composition l'entraînant vers un point culminant tout en haut du portail. L'aspect audacieux du mur de pierre rustique et la vaste échelle de l'ensemble contribuent aussi à produire un effet viril et majestueux. L'ordre dorique est employé partout, avec des corniches très profondes, trait éminemment original que nous avons déjà noté à la chapelle de Guadalupe. Le style de la façade de l'hôpital semble la rattacher à la première moitié du XVII^e siècle. Toutefois, l'auteur de ces pages peut simplement suggérer différentes possibilités de date, sachant combien la chronologie en matière d'art colonial demeure vague tant qu'elle ne peut être étayée par une solide documentation. L'hôpital étant donné la rectitude de sa composition européenne, pourrait être le prototype qui fut copié par les

maîtres provinciaux à la chapelle de Guadalupe et à la façade principale de la cathédrale. D'autre part, il peut aussi être plus tardif que ces deux derniers monuments, et porter la reconstruction de l'hôpital par les Frères de S. Juan de Dios, à une date postérieure à 1663. Des renseignements plus amples que ceux dont nous disposons aujourd'hui pourront seuls trancher cette question avec une certitude absolue.

L'uniformité constante du style architectural de Sucre au XVII^e siècle est, néanmoins, un fait indéniable et qui ne présente pas de problème. Mais cette uniformité même rend l'étude de l'ordre chronologique d'autant plus troublante. On a donné la préférence à l'ordre dorique, non seulement dans les édifices ecclésiastiques, mais aussi dans les monuments les plus modestes de l'architecture civile. Les corniches exceptionnellement profondes et l'importance donnée à l'architrave, au point d'en faire quasi un entablement, font résonner une note curieuse aux façades de S. Miguel (fig. 11) et de la chapelle de Guadalupe (fig. 13). La tour du clocher à jour et le portail simple de S. Clara sont conformes au style général de l'école. S. Clara fut fondée en 1639²⁴. S. Teresa, établie en 1665, a un clocher et un portail de couvent exactement du même type. (Vignale déclare qu'un Frère, Pedro de Peñalosa, a dirigé les travaux en 1662, « à la fin du siècle ». Il y a là apparemment une erreur typographique dans la date²⁵.) Une des plus belles œuvres de cette catégorie est la façade de S. Lázaro (fig. 16) ajoutée probablement pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle à cette église qui est du milieu du XVI^e. La composition est nettement basée sur celle de S. Bárbara (fig. 15). La disposition générale des éléments principaux reste la même, mais à S. Lázaro des pilastres rectangulaires remplacent les colonnes de l'édifice plus ancien. Ici aussi, le mur en stuc lisse qui revêt les briques, crée un effet d'une plus grande simplicité que la pierre hardiment rustique du prototype. Un élan vers la simplification des moulures et des contours prédo-

mine dans le traitement des détails. L'accent sur des moulures saillantes, déjà signalé dans l'école de Sucre, produit un jeu intéressant d'ombres aux premières lueurs matinales, ou à la fin de l'après-midi. L'intensité de la lumière pendant toute la journée fait luire les murs blancs qui se dégagent sur un ciel d'un bleu limpide.

La façade de S. Lázaro (fig. 16) mérite d'être reconnue comme un des monuments principaux de son époque à Sucre. Les portails latéraux de S. Francisco, de S. Domingo et de S. Mónica lui ressemblent assez pour être attribués au même maître. L'extérieur de S. Francisco (fig. 17), qui leur est apparenté, est également très pittoresque grâce à son petit atrium aux arcs en plein cintre. La belle tour classique et le portail principal de la façade, sont des éléments de la sobriété caractéristique de l'école de Chuquisaca. La tour plus ancienne, et restée inachevée, de gauche révèle un mépris de la symétrie, d'une hardiesse rare au XVII^e siècle. Peut-être les Franciscains furent-ils à court d'argent, et ne purent ainsi jamais reconstruire la vieille tour pour qu'elle serve de pendant digne de la nouvelle tour. La dernière étape à franchir était l'achèvement du portail sur la façade à droite, probablement vers 1800, à en juger d'après la parenté de style avec le portail du monastère de S. Felipe Neri, datant de la même année. Les hautes spirales, l'image du soleil et le profil à lobes de l'arc constituent un type provincial personnel, qu'on rencontre plus souvent dans l'architecture civile.

Le dernier échantillon du style classique à Chuquisaca, que nous avons suivi jusqu'ici à travers ces portails du XVII^e siècle, est fourni par la façade de la chapelle de S. Juan de Mata, rattachée à la cathédrale. Celle-ci fut fondée en 1718 grâce à une donation de l'évêque Morcillo Rubió de Auñón, comme mentionné plus haut. Ce fait est confirmé par ses armes placées juste au-dessus du portail. L'étroite bande d'ornements dentelés rappelant des

denticules, représente sa principale innovation. La forme rectangulaire des moulures, bien que suffisamment fréquente dans l'art espagnol, ne se trouve nulle part ailleurs dans ce style de façade de Sucre.

On ne saurait souhaiter une démonstration plus éloquente de la vigueur et de l'indépendance de l'art colonial en Bolivie que celle qui nous est offerte par cette belle série de monuments ecclésiastiques. Celle-ci devient encore plus convaincante lorsqu'on songe que le portail latéral de la cathédrale de Sucre (1683) n'a exercé aucune influence sur l'école locale. Cependant, ce portail demeure le plus important de la ville en raison de son emplacement sur la Plaza Mayor et de la valeur qui s'y attache parce qu'il fait partie de la cathédrale (fig. 18). Le manque d'intérêt qu'il a suscité dans cette ville a eu pour raison principale son style chargé, qui, comme on peut le constater par les nombreuses œuvres que nous venons d'étudier, était contraire au goût local. Si González Merguete a vraiment dessiné ce portail, on pourrait dire que son activité à Sucre a dû probablement se limiter uniquement à la cathédrale avant qu'il parte pour Córdoba, en Argentine²⁶. Cela expliquerait aussi pourquoi le style du portail latéral est demeuré une manifestation isolée. Les autres architectes locaux ont certainement fait preuve de discernement en ne l'imitant pas. A mon avis, la composition en est lourde, maladroite et confuse. Le décor sculpté qu'on voit sur les colonnes du deuxième étage est grossier, et la suggestion de rideaux drapés dans les deux étages conviendrait mieux à des monuments baroques funéraires qu'à des édifices. Cette conception relève de l'art Baroque, mais l'exécution en est très lourde. La seule œuvre de Sucre avec laquelle ce portail révèle quelque parenté, est l'entrée principale de la cathédrale (fig. 14), où on trouve une certaine analogie dans quelques détails, comme, par exemple, dans les grands pinacles en forme d'urnes.

HAROLD E. WETHEY.

NOTES

SUR LES AUTEURS

RENÉ CROZET

Professeur d'Histoire de l'Art à la Faculté des Lettres et à l'Ecole des Beaux-Arts de Poitiers, s'est attaché spécialement, depuis près de trente ans, à l'enrichissement des archives archéologiques du Poitou et de la Saintonge. C'est ainsi qu'en nous confiant encore avant la guerre, qui en a retardé la parution, son article sur *l'Ancien portail gothique de l'Abbaye de Charroux (Vienne)*..... page 149 il a pu contribuer à la récente reconnaissance générale de l'importance de ce monument. Son livre sur l'art roman en Poitou, édité par Laurens, a paru à Paris, en 1948.

BERTINA SUIDA-MANNING

received her B. A. degree in Fine Arts from Queens College (1945) and, after several years of study at the Institute of Fine Arts, New York Univ., expects to get her Ph. D. degree there in 1953. Her article on *Rubens and Cambiaso*.... page 163 represents a first step toward her thesis and monograph on Luca Cambiaso—to appear in book-form while other excerpts of it are scheduled for publication in the "Art Quarterly" and in Spain.

RENÉ†, GUY ET CHRISTIAN LEDOUX-LEBARD

Ces auteurs, le père médecin ainsi qu'un de ses fils, se sont spécialisés dans l'étude de l'épopée napoléonienne, l'art décoratif surtout. Leurs travaux, faits en commun, ont paru principalement dans le "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" et dans les "Recueils de l'Institut Napoléon". L'article d'ensemble sur *la Décoration et l'ameublement de la chambre de Mme Récamier sous le Consulat, I*..... page 175 le premier d'une série à suivre, aurait été publié en 1949, l'année du Centenaire de la mort de Mme Récamier, si la "Gazette" n'avait été forcée d'en retarder la publication.

HAROLD E. WETHEY

Professor of Fine Arts, University of Michigan, is the author of books on *Gil de Siloe and His School* (1936) and *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (1949) as well as of many articles on Spanish and Latin American art. His present article, on *Hispanic Colonial Architecture in Bolivia, II*... page 193 is another chapter of the study which appeared in the Jan. 1952 issue of the "Gazette".

BIBLIOGRAPHY

(A. HYATT MAYOR, Metropolitan Museum of Art, New York, EUGENE M. ETTEMBERG, The Gallery Press, New York, JOSE LOPEZ-REY, Institute of Fine Arts, New York University, and IDA E. BROPHY)..... page 209

ON CONTRIBUTORS

Professor of the History of Art, University and School of Fine Arts, Poitiers, has devoted himself particularly to the development of archeological studies in the Poitou and Saintonge regions. Thus, his article, submitted to the "Gazette" still before the war—responsible for its delay in publication—on *The Old Gothic Portal of the Abbey of Charroux (Vienne)*, transl..... page 213 may have contributed to the recent general recognition of the importance of this monument. In 1948, Laurens, Paris, published his book on romanesque art in Poitou.

diplômée de Queens College, est à la veille de recevoir, à l'Institut d'Histoire de l'Art de New-York, son diplôme de doctorat. Son article sur *Rubens et Cambiaso*, trad..... page 216 représente un premier pas vers sa prochaine monographie de Luca Cambiaso, à qui elle consacre sa thèse de doctorat.

This team of authors—a physician father and son, with the other son devoted to scholarly research—have made the Napoleonic period, with emphasis on its decorative arts, their special field of study. To their previous publications they add here a study of *The Furniture and Decoration of Madame Récamier's Bed-chamber under the Consulate, I*, transl.... page 219—the first of a series—the publication of which would have coincided with the centenary of Mme Récamier's death (1849) had it not have to be delayed.

Professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Michigan, est l'auteur d'ouvrages sur Gil de Siloe et sur l'art colonial du Pérou (*Op. cit.*), etc. Son article actuel, sur *l'Architecture coloniale hispanique en Bolivie, II*..... page 224 présente un nouveau chapitre de son étude parue ici même en janv. 1952.

Reproduit sur la couverture : Luca Cambiaso. — L'enlèvement des Sabines, fresque. — Villa Imperiali, Terralba, près de Fruttuoso, Italie. (Détail.)

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Reproduced on the cover : Luca Cambiaso. — The Rape of the Sabines, fresco. — Villa Imperiali, Terralba, near Fruttuoso, Italy. (Detail.)

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$16.00 or £5/14 yearly;

Single copy : \$2.00 or 14/3

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602